

ACTA ACADEMIAE PAEDAGOGICAE AGRIENSIS

NOVA SERIES TOM XIX./IV.

1013--1021

СТАТЬИ ПО РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕТОДИКЕ

AZ EGERI TANÁRKÉPZŐ FŐISKOLA TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEI

XIX./IV.

TANULMÁNYOK AZ OROSZ NYELV, IRODALOM ÉS METODIKA KÖRÉBŐL

EGER

1989

Szerkesztőbizottság:

Budai László, Kelemen Imre, Nagy Andor, Nagy József,
Törőcsik Miklós, Vadon Lehel

Szerkesztő:

ZBISKÓ ERNŐNÉ

Főszerkesztő:

V. RAISZ RÓZSA

HU ISSN 0239-1422

ISBN 963 7752 15 3

Felelős kiadó: Szűcs László
főiskolai főigazgató

GONDOLATOK A XVII. SZÁZADI KELETI SZLÁV
KANONIKUS KÖNYVEK NYELVÉRŐL (NORMA ÉS GYAKORLAT)

A XVI--XVII. században lejátszódó fontos gazdasági változások mélyrehatóan átalakították Oroszország társadalmi-politikai berendezkedését. A moszkvai állam megszilárdulásával, ami együtt járt a korábbi területi és gazdasági felaprózottság fokozatos felszámolásával, megszülettek azok a feltételek, amelyek elősegítették a nemzeti öntudattal párhuzamosan a nemzeti nyelv erősödését. Az utóbbi nagyarányú térnyerése fenyegetni látszott a sajátságos dichotomia keretein belül az egyházi szláv nyelv évszázados pozícióit. A nyelvi téren mutatkozó változások természetesen csak tükröződései a társadalomban végbement erőeltolódásoknak, az egyházi befolyás gyengülésének és a városi fejlődés meggyorsulásának. Ezért a XVII. században fokozatosan csökken az egyházi szláv nyelv funkcionális polivalenciája, amit egyes kutatók, talán eltúlozva, már egyenesen krízisnek neveznek. (Хафьпраев Г. А. 182, Виноградов Б.В. 1.) Míg korábban, a diglossza állapotának megfelelően a használati spektrumok élesen elhatárolódtak, ebben az időben megindul egy ezzel ellentétes folyamat. A fejlődő, népi alapokon álló irodalmi nyelv kezd behatolni a korábbi tradíciók szerint egyházi szláv nyelvet használó szférákba is, de erős befolyás alá kerül maga az egyház szláv nyelv is. Ebben, az egyházi szláv nyelv számára veszélyeztetett helyzetben több tényező együttes hatása következtében megindult egy folyamat, amely ezt a krízist jó száz évvel elodázta.

Ezek közt meg kell említeni azt a tényt is, hogy az egyházi szláv nyelv szerepének megvédésért indított "harc" nem a Moszkvai Oroszország, hanem a nyugati pravoszláv, akkor még Lengyelországhoz tartozó területeken idült meg. Itt a lengyellel szemben az egyházi szláv megőrzése szimbólum is volt, amely a nemzeti létet és a pravoszláv vallást jelképezte

számukra. A reformáció-ellenreformáció következtében kibontakozó nyelvi fejlődés eredményeként a lengyel viszont -- mint már a legtöbb európai nyelv is -- kodifikált, rendszerezett nyelv volt. Történtek ugyan kísérletek a nemzeti nyelvek (ukrán, belorusz) irodalmi szintre emelésére is, a történelmi feltételek azonban még ekkor nem kedveztek az ilyen vállalkozásoknak (Толстой Н. И. 242.)

Az Oroszországgal való egyesülés után Moszkva veszi át a vezetést ezen a téren, itt azonban már más indítókok játszanak szerepet. Az ősi kultúra, a szent múlt megőrzésének eszméje által indítva fordulnak az egyházi szláv nyelv lexikális, nyelvtani megtisztításához, függetlenül attól, hogy végül is az őhitűek vagy a "reformerek" oldalán állnak.

A könyvnyomtatás elindulásával Fjodorov I. Grammatikájával -- ami tulajdonképpen elemi iskolai tankönyv -- veszi kezdetét az egyházi szláv nyelv terjedése a nyomtatott művekben. A XVI. század végén (1591) követi Adelphotes Grammatikája (görög--egyházi szláv), (Horbatsch O) majd 1596-ban Zizanij Nyelvtana. Kétségtelen, hogy az 1619-ben megjelent Meletij Szmotrickij által szerkesztett egyházi szláv nyelvtan, a Грамматика славянскиа правильное Считанье... hatása volt a legnagyobb. Magyarázható ez azzal a ténnyel is, hogy egészen a XIX. század elejéig szinte az egyetlen ilyen jellegű könyv volt, amely irányadóként szolgálhatott az egyházi szláv nyelvet használóknak. Igaz, jelentősége azáltal is nőtt, hogy újra kiadták (1648 Moszkva) és a későbbi nyelvtanok is egészen Dobrovskyig tulajdonképpen Szmotrickijra támaszkodtak (Ярнич И. В. 125).

Annak ellenére, hogy Szmotrickij jelentőségét mind az orosz, az ukrán és a belorusz nyelvtudomány nagyra értékeli, mind ez ideig kevesen foglalkoztak ezzel a témával. A hagyományos történelmi nyelvtanok, nyelvtörténeti munkák elsősorban azokat a nyelvemlékeket vizsgálják, melyek a népi, a későbbi irodalmi nyelv számára jelentenek forrásértéket. Így elsősorban a nem egyházi jellegű szépirodalmi alkotásokat, a beszélt nyelvhez közelebb álló hivatali nyelv emlékeit, fordításokat, sőt újabban a köznyelvet leginkább tükröző magánlevelezést is. (Котков С. И., Панкратова Н. И.). Az irodalmi nyelv történetét vizsgáló művek és a mai irodalmi nyelv kialakulását kísérve végig magától értetődően nem az egyházi szláv nyelv alakulásának vizsgálatára törekednek, hanem a népi irodalmi nyelv formálódására helyezik a hangsúlyt. Így az egyházi szláv nyelv

vizsgálata jórészt csak addig terjedt ki, amíg az valamilyen kontaktusban volt a beszélt nyelvvel, s azt valamilyen módon befolyásolta. Ez jobbára csak közvetett úton történhetett, például a korabeli hivatali nyelv normáin keresztül is. Azonban még az ilyen jellegű vizsgálódások is csak akkor hozhattak volna valóban megalapozott következtetéseket, ha a másik oldalt -- azaz az egyházi szláv nyelvet is megfelelő módon kutatják. Már több évtizeddel ezelőtt is ismert volt az a nézet, hogy a népi, "vulgáris" nyelv fejlődése mindig is a már normalizált "klasszikus" irodalmi nyelv példáján alapul. (Виноградов В. В., 1961., Бицилли П. М. 221--222).

Korábban éppen ezért Szmotrickij tevékenységének a nyelvi tudatosítás terén jelentkező hatására szorítkoztak, s csak jóval később fordult a figyelem -- de még mindig nem kellőképpen -- a Nagy Péter előtti időszak nyelvtanaira, s magának a kor irodalmi nyelvének kutatására. (Сиромача В. Г. 4.)

A nevesebb nyomdák (Kijev, Moszkva, Novgorod, Lemberg, Przemyśl, Żovka, Pocsajev, Luck), a XVII. században a könyvek nagy részét még mindig egyházi szláv nyelven nyomtatták, s csak a század vége felé erősödik a népi nyelvre orientált hivatali nyelv térnyerése a nyomtatásban. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy ez a nagyszámú egyházi szláv nyelvű könyv mennyiben követte Szmotrickij nyelvtani normáit, s hol, miért tért el tőle. Már maga Szmotrickij sem tudta követni teljesen a kanonikus bibliák nyelvét (Геннадиевская библия 1499. Острожская библия 1581), mivel a konfesszionális könyvek nyelve is a népi nyelv közvetett hatására már más gyakorlatot követett. (Німчук В. В. 88--89). A biblia újabb kiadása Moszkvában 1663-ban tovább folytatta az Osztrogban nyomtatott Biblia nyelvének tradícióját, s így a XVI--XVII. század kanonikus könyveinek nyelvezete meglehetősen egységes képet mutat. Ez a nyelv azonban már nem az első ószláv nyelvemlékek korszakának nyelve. Magán viseli mindazokat a fonetikai, morfológiai és mondattani változások jegyeit, amelyek az elmúlt évszázadokban a keleti szláv nyelvterületen végbementek.

Ezen a téren talán a legfontosabb változást jelent, hogy a jerek erős helyzetben teljes hangzású magánhangzókká ($\underline{h} > \underline{o}$, $\underline{h} > \underline{e}$) válnak. Gyenge helyzetben pedig sokszor hiányoznak, vagy helytelenül használják őket. A gyenge helyzetben lévő redukáltak vizsgálatát nehezíti, hogy a

alany esetben a korábbi -и végződést a hímnemű keménytővű főneveknél kezdte kiszorítani a -ы. Több feltétel is elősegítette ezt a folyamatot, amely a XVII. századra az óorosz nyelv egyre általánosabb használatává vált. Ennek ellenére Szmotrickijnél nem tükröződik ilyen mértékben ez a tény, mivel még a már megkeményedett -иъ -re végződő főneveknél sem találunk -и -t. Egyedül a сынъ N. Pl.-ban lellhető fel -оу mellett a -и, és ehhez hasonlóan a духъ, рабъ stb. szavakban, de nem a домъ -ban. A vizsgált 1712 előtti nyelvemlékekben N. Pl.-ban megfigyelhető a -ы és az -и pontatlan használata. Még egy könyvön belül is előfordul ugyanazon szó eltérő N. Pl. végződéssel. (A. Máté XIV. 26. оучици és János XI. 8. оученицы.) Korabeli óorosz nyelvemlékekben N. Pl.-ban a II. palatalizáció eredményeként keletkezett э, и, е a tövek kiegyenlítődése következtében г, к, х -vá változik. Szmotrickij paradigmáiban ennek semmi nyoma, és úgy látszik, a korabeli egyházi szláv is híven követte ezen a téren. Az 1712 utáni könyvekben N. Pl.-ben már nagyobb következetesség figyelhető meg. Igaz, hogy mind az -ы, mind az -и megtalálható, de az -и csak élőtl jelentő, az -и élettelenl jelentő hímnemű keménytővű főnevek után. (K. народи Máté VIII. 1. пропоцы Lukács XIV. 22, de раби Lukács XII. 38.)

Az Acc. Pl. végződésének alakulása nagyrészt fonetikai változások függvénye volt. A hátsó nyelvéllású к, г, д - и -vel alkotott hangkapcsolata a XII-XIII. századtól kezdve fokozatosan -ки, -ги, -хи -vá változott, ami Szmotrickijnál is megtalálható. Emiatt itt is -и és az -и használata figyelhető meg ACC. Pl.-ban a fonetikai feltételektől függően. (други и сосѣды, грьшники Lukács XV. 2.) Még az 1712 utáni könyvekben sem lehet találkozni azonban az élő kategória megjelenésének nyomaival. (K. Lukács V. 10. человѣкъ) Legtöbb eltérés Szmotrickijtől ezen a téren a kéziratos irmologiumban figyelhető meg, ahol a -ки, -гы, -хи nem változott meg. Bár az -о és -у tövű főnevek végződéseinek egybeolvadása G. Pl.-ban már a XIII. századtól megfigyelhető, Szmotrickijnál -овъ, -евъ csak mint variáns (-овъ/ -ѣ) szerepel egy kisszámú főnév esetében. Az 1712 előtti könyvekben csak igen elvétve fordulnak elő G. Pl.-ban овъ/евъ flexiók, jobbára csak egyszótagú főneveken. A későbbiekben számuk egyre nő, azonban még mindig a -ѣ végződés van túlsúlyban (K. M. Lukács XXIV. 7. человѣкъ, грьшникъ).

A többes szám Dat. Instr. Loc. végződéseinek unifikációja mindhárom nemben jöllehet éppen a Dat.-ban kezdődött el, Szmotrickijnál éppen itt nincs semmi változás. (Булахонский Л. А. 143). Hasonlóképpen mindenütt csak -{Умъ/емъ} flexiók fordulnak elő valamennyi vizsgált műben.

Instr. Pl.-ban érdekes módon már magánál Szmotrickijnál megjelenik az -ами mint variációs lehetőség, és csak egynéhány szóban mint egyedüli helyes megoldás. A XVII. századi egyházi szlávban, legalábbis a kanonikus szövegekben még Szmotrickijnál is hagyományosabb szóalakok fordulnak elő. Ez a tendencia, a gyakorlat archaikusabb volta mint maga a normalizáló "Grammatika" követelménye kivételes eset. Az Instr. Pl.-ban előforduló -и, -и használata az Acc. Pl.-hoz hasonlóan fonetikai feltételektől függ. A keménytölvű hímnemű főnevek többsége Instr. Pl.-ban -и flexióval fordult elő (власы János XI. 2. B) és még a később nyomtatott szövegekben sem -ами. A -ки, -ги, -хи használatának magyarázata az Acc. Pl.-hoz hasonlóan a k, g, h minőségének megváltozásával függ össze a korábbi századokban (оученики Lukács XXII. 53. A.) A kéziratos írmológionban azonban az Acc. Pl.-hoz hasonlóan többször -кы, -гы, -хы is található. (языки - pogányokkal Lukács XXI. 24.) A -ы/-и következetes használata az egyházi szláv szövegekben azzal is magyarázható, hogy még a XVIII. századi szépirodalmi művekben is a hímnemű főnevek Instr. Pl. végződéseként sokáig megmaradt (Букатевиц Н. И. 148.).

Loc. Pl.-ban Szmotrickijnál nem érezhető az unifikációs tendencia általános -ахъ/-ѡхъ flexiója. Csupán a ѣ hangértékének változása miatt paradigmáiban a legtöbb esetben a -ехъ párhuzamosan fordul elő a ѣхъ -vel. A vizsgált szövegekben Loc. Pl.-ban nagy következetességgel -ѣхъ flexió fordul elő szinte mindenütt. Annál is érdekesebb ez a tény, mivel szótőben sokkal gyakrabban cserélik fel a ѣ -t e vel. Legszenbetűnőbb ez a gyakorlat a Vilná-ban (Vilniusz) nyomtatott Breváriumban, melynek magyarázata nyilván abban rejlik, hogy a belorusz nyelvben ebben az időben a ѣ > e változás már megtörtént. (времѣ János II. 13. B.).

Ukrán nyelvterületen a ѣ -t > i-be ment át, emiatt a tudatos szövegalkészítés során könnyebben elkerülhető volt a felcserélés. Vonatkoztatható ez a moszkvai helyzetre is, ahol a XVIII. század végéig különbözött a ѣ ejtése az e-től a nem redukált pozícióban. Észrevehető az unifikáció nyoma azonban a semleges nemű főnevek Loc. Pl.-ban ha a szó

щ vagy ж -re végződött (сонище)

A ц megkeményedésével magyarázható az is, hogy Loc. Sg.-ban "въ сердца" alak van a Szmotrickij által javasolt и végződéssel szemben (Lukács XII. 45. B. K.). A keménység maximálásához hozzájárult a zöngés д is, mert ahol a ц -t zöngétlen mássalhangó előzi meg Loc. Sg.-ban -ѣ -t találunk. (János XIV. 20. во отцѣ K. A.)

A deklinációs típusok egymásra hatását tapasztalhatjuk a Dat. Sg.-ban is, ahol az élőlt jelentő hímnemű főnevek az -у - tövűekre jellemző -ови/-еви végződést kapják. (Исусови Lukács VI. 11. K. Máté XIV. 29. K. A. винареви Lukács XIII. 7. M. K.) Szmotrickijnál is több főnév e szisztema szerint két lehetséges végződéssel szerepel, azonban szintén több élőlt jelentő hímnemű főnév Dat. Sg. végződése -у: дпуру. A vizsgált szövegekben megközelítőleg egyenlő mértékben fordul elő mindkét végződés: (человѣку Lukács XII. 16. K. M. B.)

Az élő kategória a hímnemű főneveknél -- mint példánk mutatták -- többes számban még nem tudott betörni az egyházi szláv művekbe a XVII--XVIII. század elején. Egyes számban azonban már már kizárólagosan csak az élő kategória szerint G. Sg.-szal megegyező Acc. Sg. formák vannak.

A személyes névmások esetében is hasonló szituáció figyelhető meg többes szám Acc. Pl.-ban. Szmotrickijnál még N. Pl.-ban a 3. személyű névmásoknak nincs egységes alakjuk valamennyi nemre, hanem hímnemben

"они" nőnemben "онѣ" semleges nemben pedig "она" Acc. Pl.-ban -ѣ -ѣ szemben az egységes ихъ birtokos esettel. Az 1712 előtti szövegek megőrzik a speciális Acc. Pl. flexiót azonban mindhárom nemben egységes alakként a ѣ -t: изгонитѣ ѣ (juhokat) B. János. X. 3. исплеваемъ ѣ (плевелы) B. Máté XIII. 28. Az 1712 utáni szövegekben a korábbi egyedüli Acc. Pl. - ѣ -t gyakran a Gen. Pl. ихъ váltja fe: изгонитѣ ихъ (juhokat) K. M. János X. 3. sőt: свѣдите ихъ (плевелы) K. M. Máté XIII. 30., de ugyanítt még a korábbi formák is megmaradtak: исплеваемъ (плевелы) ѣ K. Máté XIII. 28.

Szmotrickij nyelvtanának megjegyzései a múlt időre vonatkozóan nem nyújtanak biztos tájékozódást kortársainak, még kevésbé a későbbi nemzedékeknek. A XVIII. századi ukrán és orosz nyelvben már nem létezett az aoristosnak és az imperfectumnak a korábbi egyházi szláv nyelvre jellemző megkülönböztetett szerepe. Így, mivel Szmotrickij anyanyelvében is már

csak egy egyszerű múlt idő volt, keverednek a Grammatika paradigmáiban az aoristos és imperfectum formái. Az analitikus múlt időket tekintve is hasonló a helyzet, mivel Szmotrickij görög nyelvtanokra támaszkodott, és a görög nyelvben nincs analitikus múlt, az egyházi szlávban használatos analitikus múlt időket a beszélt orosz nyelvből kölcsönzött formáknak tartotta.

A XVII. századi és a XVIII. századelő egyházi szláv a kanonikus könyvekben még híven őrizte mind az egykori egyszerű, mind az összetett múlt időket. A több mint fél évezred előtt keletkezett fordításokhoz képest a múlt idők csak az esetleges orfográfiai-fonetikai különbség miatt térnek el. Természetes kivétel ez alól az -och aoristos gyakoribb használata.

Egyszerű aoristos: прииде враг его (Ундольские листки. Матфей XIII. 25.) пр де врагъ его (K. M. Máté XIII. 25.) Csak Sg. 23. szem. Они же идѣ въ свиниѣ (Саввина книга, Лука у III. 33.) виндоша во свиниѣ -och aoristos K. M.)

Sigmatikus ch-aoristos Pl. 3. szem.

<u>раби рѣша</u>	ему	(Ундольские листки)
<u>раби рѣша</u>	ему	(В. К. М. Máté XIII. 27.)

Imperfectum: (Петръ хождаше по водѣ Sg. 3.

(Саввина книга Матфей XIV. 29.) хождаше по водамъ (В. К. М.)

Perfectum: не доброе ли сѣмѣ сѣлъ еси (Ундольские листки Матфей XIII. 27.) не доброе ли сѣмѣ сѣлъ еси (В. К. М.)

Plusquamperfectum: се бо бѣ знамение дѣла имѣ (Мариинское четвероевангелие, Лука XXII. 47. се бо бѣ знаменіе дѣла имѣ K. M.)

Szmotrickij igével foglalkozó fejezetei annyira gazdag változatosságot adnak az igei formáknak, hogy a kanonikus szövegek archaikus nyelvezete nem sokszor lépte túl a normatív szabályokat. Ahol ez mégis megtörtént, ott jobbra fonetikai eredetű változásra vezethető vissza, amely természetesen az orosz nyelvben már jóval korábban norma lehetett. Így a jelen idejű -i-tövű igék Sg. 1. személyében a dj hangkapcsolatból keletkező жд az 1712 utáni kiadásokban már ж-vé egyszerűsödik: возбужду > возбужу (János XI. 11. В. К. М.) Az atematikus, valamint az -i tövű igék felszólító módjában előforduló -dj- hangkapcsolatból származó жд azonban nem egyszerűsödik ж-vé. (дждѣ Lukács XI. 6. K. M.) A felszólító mód Pl. 2. személyében található eltérések a 2. palatalizáció so-

rán keletkező ц megkeményedésével magyarázható. Az 1712 utáni könyvekben emiatt a ц után már н található: не пещете сѦ (Máté VI. 25. A) НЕ ПЕЩЕТЕ СѦ (K. M.)

A щ sorsa a különböző keleti szláv nyelvterületeken visszatükröződik és egymástól időben és helyben is távol nyomtatott könyvekben. Különösen érezhető ez a cselekvő melléknévi igenevek Instr. Sg. és Dat. Pl. végződéseinél, mivel itt a щ lágy-sága vagy keménysége zavaró formai azonosságot hozhatott létre. (Szmotrickijnál az Instr. Sg. -имъ, a Dat. Pl. -имъ. Az a tény, hogy a -щ után keverik az н-t a ц-vel arra enged következtetni, hogy az eredetileg lágy affrikáta a szövegek keletkezésének időpontjában már változóban volt. Az 1692-es Breviáriumban még megőrizte eredeti lágy-ságát: невърующимъ (Lukács XXIII. 41.), bár ezen a területen is már megfigyelhető a -н megkeményedése. A lembergi szövegben az -емъ már a bizonytalanság eredménye, míg a kijevi 1741-es kiadásban azonban már -н-t találunk mindenütt a -щ után Dat. Pl.-ban спашымъ (Máté XIII. 25.) не вѣрующимъ (Lukács XXIII. 41.).

A kanonikus szövegek alapján végzett nem részletekbe menő vizsgálat alapján is megállapítható, hogy Szmotrickij nyelvtana hosszú ideig befolyásolta az egyházi szláv nyelven nyomtatott vallási témájú könyvek nyelvét. Természetesen más eredményre, nagyobb eltérésekre lehet jutni nem kimondottan biblikus szövegek elemzésekor. A "Grammatika" bevezetőjében magának Szmotrickijnak is más jellegű a nyelvezete, mint amit a későbbi oldalakon normaként felállít. Az egyházi szláv nyelvnek ezt a nem szakrális jellegű válfaját Križanić J. kísérelte meg feldolgozni egy fél évszázaddal később. (Križanić J.) Križanić műve azonban módszerét, hatását tekintve sem hasonlítható össze Szmotrickij Grammatikájával. A Граматично изказани је" nem normatív, hanem a már létező különböző szerkesztésű egyházi szláv nyelv leírása a szerző kritikai megjegyzéseivel.

Mélyebb, sokrétűbb kutatásokat igényel annak feltárása, hogy Szmotrickij milyen hatással volt az irodalmi orosz nyelv formálódására a Péter előtti korszakban. (Сиромаша В. Г. 4.) Annál is inkább nehezebb ez a feladat, mivel Szmotrickij hatása sokszor közvetve, olykor nehezen kimutatható úton érzékelhető. Az "irodalmi" nyelven írók azonban valamilyen módon mindig is a klasszikus nyelvek befolyása alatt álltak, amit a XVII. században mindenképp az egyházi szlávra kell értelmezni. (Кузнецов И.

C. 13.). A XVII. században pedig már felbomlóban van a diglossza állapota, amely még inkább elősegítette a két "stílus" egymásra hatását. (Успенский Б. А. 250--257). Erre utal Szmotrickij bevezetésének az a része is, ahol a fordítás fontosságáról beszél. (на русский языкъ перекладаны). Legfontosabb azonban az a tény, hogy a Grammatika elvein írástudók sok nemzedéke nőtt fel, hiszen Szmotrickij könyvét éppen nekik szánta. (Учителемъ школнымъ...)

J e g y z e t e k

1. Букатеви́ч Н. И. Сави́цкая С. А. Усачева Л. Я. Историческая грамматика укрисского языка. Киев, 1974.
2. Булаховский Л. А. Исторический комментарий к литературному языку. Киев, 1958.
3. Виноградов, В. В. Очерки по истории русского литературного языка XV II – XIX. вв. Москва, 1938.
4. Виноградов В. В. Проблемы стилистики русского языка в трудах Ломоносова.
Сборник "Ломоносов" у. Москва-Ленинград, 1961.
5. Котков С. И. Панкратова Н. И. Источники по истории русского народного-разговорного языка XV II –начала XVIII. века.
Москва, 1964.
6. Крижанич Ю. Граматично изказан е об руском језику... 1666.
Москва, 1891.
7. Кузнецов П. С. У истоков русской грамматической мысли.
Москва, 1958.
8. Німчук В. В. Граматика М. Смотрицького – перлина давнього Мовознавства IN: Мелетій Смотрицький. Граматика Київ, 1979.
9. Сиромеха В. Г. Языковые представления книжников Московской Руси второй половины XVII в. и "Грамматика" М. Смотрицкого. Вестник Московского университета.
Серия: Филология. 1979. № 1.

10. Толстой, Н. И. Взаимоотношение локальных типов древнеславянского литературного языка позднего периода IN: Славянское языкознание, У Международного съезда славистов. Москва, 1963.
11. Успенский Б. А. Языковая ситуация и языковое сознание Московской Руси: восприятие церковно-славянского и русского языка. *Studia Russica* X. Budapest. 1968. 195--257.
12. Хабургаев, Г. А. Становление русского языка Москва, Высшая школа" 1980.
13. Ягич И. В. История славянской филологии. Санктпетербург 1910.
14. Horbatsch O. Frankfurt am Main 1973. Hasornmás kiadás.
15. Балецкий Э. Эгерский рукописный инмнологий *Studia Slavica* IV. 1958. 293--324.

ЮДИТ ТОТ

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ЛЕКСИКИ

Проблема безэквивалентной лексики (БЭЛ), и лексической безэквивалентности вообще, в настоящее время весьма актуальна. Особенно большой интерес представляет она для методики преподавания иностранных языков в лингвострановедческом аспекте, для теории и практики перевода, а также для лексикографии. В области теории перевода уже написано много статей и научных трудов по вопросам БЭЛ. Много работ появляется в последнее время по данной проблеме и в области методики преподавания русского языка в лингвострановедческом аспекте, значительно меньше в области лексикографии. В настоящей работе делается попытка осветить семантические возможности передачи безэквивалентных словесных единиц, а также показать сложность практического выполнения этой задачи на материале двуязычных русско-венгерских словарей Л. Хадронича и Л. Гильди.

Лексикографические принципы семантизации национально-культурной специфики языковых единиц были разработаны в секторе лингвострановедения Института русского языка имени А. С. Пушкина. Теоретические основы, разработанные Е. М. Верещагиным, В. Г. Костомаровым, В. В. Морковкиным уже нашли практическую реализацию в ряде учебных лингвострановедческих словарей. Однако в существующих двуязычных словарях национально-культурная специфика семантики словесных единиц, как правило, не отражается. Вместе с тем, именно национально-культурная специфика слова может существенно влиять на его восприятие в данном языковом коллективе и быть совершенно непонятной иностранцу, изучающему чужой язык.

По мнению Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова, "не только безэквивалентная лексика..., но практически все ключевые слова языка накапливают и хранят в своей семантике внеязыковые знания".¹ Трудно не соглашаться с этим мнением, однако следует подчеркнуть, что национально культурная значимость слова (-термин "значимость" заимствован у Ф. де Соссюра²) ярче

всего проявляется в БЭЛ, именно в тех словах, которые в силу своего яркого национального колорита не имеют точных соответствий в других языках и, следовательно, не поддаются точному переводу. Но именно переводу, точнее, передаче этих непередаваемых языковых элементов следует уделять особое внимание преподавателям, составителям словарей и переводчикам, ведь безэквивалентная лексика занимает важное место в словарном составе языка. Именно безэквивалентные слова выражают то, что обычно связывается с понятием национального духа народа.

При переводе БЭЛ перед переводчиками художественной литературы, перед преподавателями и перед составителями двуязычных и толковых словарей стоят разные задачи. Неодинаковы и их возможности.

Преподаватели русского языка как иностранного имеют довольно широкие возможности правильно и полно передавать значения безэквивалентных слов русского языка. Работу преподавателя на занятиях облегчают хорошо составленные учебники, пособия, различные аудио-визуальные средства: фильмы, слайды, плакаты, — возможности использования художественной литературы. Задача переводчика художественной литературы сложнее. При переводе БЭЛ переводчик должен передать социально-оценочное, коннотативное содержание таких лексических единиц, о денотатах которых у читателя имеются лишь скудные представления (или не имеется никаких представлений). Исследователи проблемы перевода БЕЛ³ пытались и пытаются установить какие-либо общие правила, дать конкретные советы переводчикам. Однако дело усложняется тем, что единых, общих рецептов и здесь, в этой области, как и в переводе вообще, нет. Переводчик, учитывая общие теоретические положения и опираясь на владение языками, на фоновые знания, на свой языковой опыт, языковое чутьё, на картотеку, на помощь словарей, но, в первую очередь на контекстуальную "обстановку", в каждом отдельном случае выбирает наиболее подходящий, иногда единственно возможный путь перевода. Наименьшую сложность для переводчика означает передача той части безэквивалентной лексики, которая хорошо известна иностранному читателю. Не возникают проблемы, напр., при передаче таких русских слов как "самовар", "тайга", "царь" и т.п. Однако нередки случаи переоценки фоновых знаний читателя, когда переводчик не объясняет безэквивалентное слово, предполагая, что оно знакомо читателю. Смысловое содержание таких безэквивалентных русских слов, как "пирог", "нэпман", "кремль"⁴ и т.п. не доходит до сознания

большинства венгерских читателей или воспринимается в искажённом виде.

Рассмотрим теперь главные пути перевода безэквивалентных словесных единиц. В научной литературе отмечается 4 основных метода перевода БЭЛ.⁵

1. Траслитерация, или транскрипция.

Она уместна, в основном, в тех случаях, когда денотат безэквивалентного слова хорошо известен иностранным читателям. (Напр. самовар = szamovárg, цар = cárg, ушанка = usanka, перестройка = peresztrojka, гласность = glaszposzty и т.п.)

2. Калькирование, т.е. буквальный перевод.

Словосочетания особенно часто калькируются по частям (напр. советизмы). Дом культуры = művelődési ház, kultúrház.

Совет национальностей = Nemzetiségi Tanács

Красная Армия = Vörös Hadsereg

Иногда путём калькирования в текст перевода вводятся "неологизмы", новообразования переводчика. В некоторых случаях это может оказаться весьма удачным путём сохранения содержания и колорита безэквивалентного слова. Однако при калькировании исходная культурная информация может стать непонятной иностранцу:

мастер спорта = sportmester (?)

комитет бедноты = szegénybizottság (?)

3. Описательный или разъяснительный перевод

Преимущество данного метода состоит в том, что он исключает непонимание, так как значение безэквивалентного слова раскрывается через уже известное читателю. Напр: тамада = lakoma rendezője, беспризорник: hajléktalan, csavargó gyerek, баба = kuglóf féle sütemény и т.д. Однако в художественном переводе не всегда целесообразно прибегать к такому вспомогательному, пространному описанию, ибо оно может испортить художественный эффект.

4. Приблизительный перевод.

Этот метод используется весьма часто.⁶ Обычно этим путём удаётся передать предметное содержание безэквивалентной лексической единицы, но почти всегда теряется коннотация.

Возможны несколько случаев приблизительного перевода, напр.:

а) по принципу родо-видовой замены (или генерализации).⁷

В этом случае видовые понятия заменяются родовыми, т.е. безэк-

вивалентное слово переводится словом, денотат которого шире денотата безэквивалентного слова.

(напр: креветка = *gák*)

б) по принципу функциональной замены словесных единиц.

Этот приём позволяет адаптировать то, что мешает пониманию оригинала и что в адаптированном виде не исказит образную систему и национальный колорит оригинала.

(напр: Баба яга = *Vasorrú bába*)

Таким образом, можно заменить, напр., название одной игры, незнакомой читателю, названием другой, знакомой, или заменить название денежных знаков, единиц меры, если эти слова предназначены лишь для создания количественных впечатлений. (напр.: копейка = *fillér*, червонец = *aranytallér* и т.п.)

Перечисленными методами перевода пользуются и составители двуязычных словарей при словарной дефиниции дефинируемого безэквивалентного или фонового,⁸ то есть неполноэквивалентного слова. Каждый из перечисленных выше приёмов перевода встречается в словарных статьях⁹ и каждый из них может быть удачным, за исключением последнего (4/б), который применяется преимущественно в художественном тексте.

Составители словарей в известной мере ограничены в истолковании семантики безэквивалентных словесных единиц объёмом словаря. Более полному раскрытию смыслового содержания слова, тем более его коннотативного потенциала, препятствуют четкие требования к словарным дефинициям: краткость, нейтральность, однозначность и т.п.

Однако ограниченными возможностями составителей словаря нельзя оправдать многочисленные недостатки существующих двуязычных словарей. Рассмотрим некоторые случаи неудачного перевода БЭЛ на материале словарных статей "большого" русско-венгерского словаря Л. Хадровича и Л. Гальди. В центре нашего внимания были лишь слова одной из тематических групп БЭЛ: названия русских кушаний и напитков. Наши наблюдения не претендуют на полноту. Их цель состоит лишь в том, чтобы выяснить отдельные неточности русско-венгерского словаря в переводе БЭЛ.

Передача безэквивалентных лексических единиц, называющих русские кушанья и напитки, менее всего удачна в тех случаях, когда в словарной дефиниции применяется метод приблизительного перевода.

Нам кажется неудачным перевод русских слов "булка", "булочка" венгерскими словами "zsemlye", "kis cipó". При таком переводе остаётся неясным, что булочка, в отличие от своего венгерского "родственника", чаще всего бывает сладкая (в неё передко кладётся даже изюм), и, следовательно, вместо хлеба не употребляется (напр., её не принято солить), и в этом плане она больше похожа на другое венгерское булочное изделие, которое называется по венгерски "puffancs".

Трудно считать удачным и перевод слова "пирог" венгерским словосочетанием "töltött lepény". В данном случае применяется приём функциональной замены. Реалия русской кухни заменяется реалией венгерской кухни. Венгерское слово "lepény" в свою очередь тоже нужно считать безэквивалентным, в семантической структуре этого слова присутствует сема национальной принадлежности.¹⁰ Кроме того, это слово безэквивалентно и на уровне селективного компонента значения,¹¹ и плохо сочетается с причастием "töltött" (наполненный), так как реалия "lepény" означает плоское изделие из печёного дрожжевого теста, на поверхность которого кладётся, как правило, творог. В данном случае на наш взгляд, целесообразнее было бы перевести слово "пирог" венгерской лексемой "kalács" (что в свою очередь не является полным эквивалентом русского слова "калач") или же пользоваться описательным методом перевода.

Неудачное пользование методом приблизительного перевода наблюдается и в словарных дефинициях таких реалий русской кухни, как "оладья", "сырник" и "пудинг". Эти слова переводятся как "lángos", "túrógombóc" и "puding". Такой перевод неверно отражает не только коннотацию, но и денотат названных русских слов. Для носителей венгерского языка, знакомых с русской кулинарией, не требуется особого объяснения, насколько отличаются русские оладьи от популярного венгерского кушанья, которое называется "lángos", русские сырники от венгерских творожных шариков ("túrógombóc") которые вообще не жарятся, зато обваливаются в сухарях. Что касается передачи русского слова "пудинг" аналогичной венгерской лексемой "puding", то это совершенно ошибочно, так как за одинаковыми звуковыми оболочками скрываются денотаты, в значительной мере отличающиеся друг от друга. Слово "puding" в сознании представителей венгерского народа вызывает ассоциации о полужидкой сладости, креме, который подаётся в десертной вазочке, а русский пудинг — вид запеканки, и в этом плане он

больше похож на запечённое сладкое блюдо, называемое по-венгерски "fel-fűjt". На наш взгляд, неуместно использование приблизительного перевода при передаче слов "баранка" и "бублик". Они переводятся венгерским словом "reges". Несомненно, русские слова "баранка" и "бублик" обозначают уникальный культурный феномен,¹² поэтому целесообразнее было бы в этом случае прибегнуть к транслитерации с соответствующим пояснением, тем более, что венгерскому слову "reges" в русском языке больше соответствует слово "крендель".

По словарной дефиниции слова "винегрет" у носителей венгерского языка складывается ложное представление об этом салате. Это слово переводится как "francia saláta" (французский салат). Хотя слово "винегрет" действительно было заимствовано из французского языка, теперь салат, обозначаемый данным словом, следует считать реалией русской кухни. Кроме того, в венгерском языке слово "francia saláta" закреплено за овощным салатом с майонезом, совсем не похожим на русский винегрет. Подобный салат в русском обиходе общепринятого названия не имеет, но многие называют его французским словом салатом "оливье". В связи с переводом слова винегрет¹³ хочется отметить, что решение "среднего" русско-венгерского словаря Л. Гальди нам представляется более удачным, в этом словаре при переводе автор пользовался родовым понятием "овощной салат" (zöldségsaláta), указывая на национальную принадлежность (orosz zöldségsaláta). Недостаточно полно раскрывается в двуязычном словаре семантика слова "квас". При переводе составители словаря пользовались в принципе правильным методом, транслитерацией с пояснением, но толкование значения слова "квас" как кисловатый напиток нельзя считать достаточным, так как для носителей венгерского языка — несмотря на некоторую известность этого русского напитка в Венгрии — остаются неизвестными такие существенные признаки кваса, как то, что это безалкогольный напиток, сделанный из хлеба. Конечно, в русско-венгерском словаре встречаются и весьма удачные решения сложной проблемы передачи БЭЛ. Наиболее полно, на наш взгляд, раскрывается значение безэквивалентного слова в том случае, когда в словарной статье дается транслитерация с соответствующим пояснением, т.е. когда совмещаются первый и третий способы перевода. Напр., правильным нам представляется транслитерация при переводе такого безэквивалентного, но не полностью неизвестного в Венгрии слова, как "шашлык" объясняя самые важные признаки

"настоящего" традиционного шашлыка: то, что он из баранины и жарится над огнём на вертеле, шашлык = *saslik* (*nyárson sült birkahús*): Удлинным можно считать совместное использование транслитерации и описательного перевода и в случае перевода таких русских слов как "окрошка", "борщ" так как в разъяснении даются самые важные признаки названных русских блюд. Из словарной статьи мы узнаём, что окрошка — это холодный кисловатый суп с мясом или рыбой (окрошка = *okroska* (*hideg, húsos vagy halas savanyúlevés*)). Что касается слова "борщ", в словарной дефиниции, помимо того, что называются основные компоненты этого первого блюда, подчёркивается и его национальная принадлежность, то что это русский суп. борщ = *borscs* (*orosz káposztaleves céklával*). Правда, недостаточно точно здесь указывается на национальную принадлежность, ведь есть и украинский борщ.

Хочется отметить, что в "большом" русско-венгерском словаре не находим толкования таких важных безэквивалентных и фоновых слов как "буханка", хотя буханка — самое распространённое наименование меры такого необходимого продукта питания как хлеб, и "солянка", хотя солянка относится к числу наиболее известных и популярных русских блюд — и как первое, и как второе. В связи с этим интересно отметить, что описание солянки, этого знаменитого русского супа в словаре дётся в другом месте, в словарной дефиниции слова "селянка", которое в своё время считалось единственно правильной, литературной формой названия данного традиционного кушанья,¹⁴ но которое в наши дни вытесняется названием "солянка", и встречается всё реже и реже.

Итак, опыт показывает, что перевод БЭЛ — проблема сложная и многогранная. Мы рассмотрели лишь основные возможности перевода БЭЛ в лексикографическом аспекте. Трудно говорить о преимуществе одного из названных методов перевода БЭЛ вообще. Правомерен лишь вопрос о том, какой из них приведёт к наилучшим результатам в данном конкретном случае. Наблюдения показывают, что в русско-венгерском словаре Л. Хадровича и Л. Гальди при передаче БЭЛ тематической группы "Русские кушанья и напитки" встречались все перечисленные методы перевода, кроме калькирования. С наибольшим успехом применялся метод транслитерации в сочетании с методом описательного перевода. Больше всего недостатков, неточностей было выявлено в случаях приблизительного перевода.

Двухязычный словарь, конечно, не должен выполнять функции толкового сло-

варя и с некоторыми ограничениями объёма информации о безэквивалентных словесных единицах приходится мириться.

Однако трудно согласиться с ложными, неправильными толкованиями значений некоторых безэквивалентных слов, поскольку двуязычный словарь -- это не только пособие для школьников, студентов, обучающихся русскому (иностранному) языку. Это и главная опора переводчика художественной литературы. Работа переводчика часто затрудняется тем, что в словаре отсутствуют толкования значений многих безэквивалентных слов или приводятся неправильные толкования.

С Н О С К И

1. Верещагин Е. М. Костромаров В. Г. О предмете, объеме и функциях лингвострановедения. Доклад на международном симпозиуме "Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного" Воронеж, 1980. с. 10.
2. См.: Соссюр Ф. Курс общей лингвистики (Фердинанд де Соссюр: Труды по языкознанию М., 1977. с. 146--150.
3. См. и Труды А. В. Швейцера, Г. В. Чернова и других.
4. Здесь мы имеем в виду нарицательное существительное, а не топоним "Кремль", который хорошо известен среднему носителю венгерского языка.
5. См.: напр.: Кузнецов В. Г. Реалии советской действительности и способы их перевода на французский язык "Иностранный язык в школе" М., 1982. №1.
6. Влахов С., Флорин С: Непереводимое в переводе М., 1980.
7. Там же.
8. Термин "фоновое слово" -- также как и безэквивалентное -- употребляется в том понимании, которое придали ему Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров в книге "Язык и культура" М., 1983. с. 56--59.

9. Примеры транслетирания, калькирования и описательного перевода взяты из словарных статей русско-венгерского словаря Л. Гальди.
10. Подробнее о семе национальной принадлежности см. Стернин И. А. Проблемы анализа структуры значения слова Воронеж, 1979.
11. Там же.
12. Микулина Л. Национальная-культурная специфика и перевод. В. кн.: Мастерство перевода сб. 12. 1979. с. 92.
13. Естественно, в случае полисемии мы не обращали внимание на те значения слова, в которых оно не является безэквивалентным.
14. См. в Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова т. 3 М. 1939.

ПОКРОВСКАЯ Э. Н.

Csernovci Állami Egyetem

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ,
НАЗЫВАЮЩИХ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Фразеология русского языка располагает богатыми возможностями передачи различных состояний человека, в частности, состояний психических. В ней находят отражение эмоциональные состояния, такие, как страх, тоска, радость, гнев, тревога и т.п. (напр., душа в пятки ушла, сердце кровью обливается, на седьмом небе, рвать и метать, душа не на месте и др.), состояния, связанные с умственной деятельностью, такие, как сосредоточенность, сомнение, рассеянность и т.п. (напр., уйти в себя, теряться в догадках, считать ворон (галок, мух) и т.п.), состояния, связанные с волевой деятельностью, такие, как решительность, нерешительность, неуверенность, сдержанность, несдержанность, внутренний конфликт и т.п. (напр., собраться с духом (с силами), не знать на какую ногу встать, держать себя в руках, терять власть над собой, бороться с собой и т.п.).

Наиболее разнообразно представлены в русской фразеологии эмоциональные состояния. Так, из 208 зафиксированных словарями¹ фразеологизмов со значением психического состояния человека интеллектуальные состояния характеризуют 28, состояния, связанные с волевой деятельностью, - 23, а эмоциональные состояния - 157 фразеологизмов. Такое широкое отражение во фразеологии эмоциональных состояний может быть объяснено, во-первых, той исключительно важной ролью, которую играют эмоции в жизни человека, мотивируя и регулируя его поведение, накладывая отпечаток на всю психическую жизнь, придавая ей особый колорит, делая её радостной или несчастной. Во-вторых, эмоциональные состояния, как никакие другие психические состояния, имеют яркое внешнее проявление - в мимике, жестах, поведении и т.д. Экспрессивная сторона эмоций делает их легко доступными восприятию людей и служит благодатной почвой для обобщения и переосмысления, лежащих в основе фразообразования.

Эмоциональные состояния, отражаемые фразеологией, разнообразны. В

ражения, гнева: вне себя, выходить из себя, делать кислую мину, дойти до белого каленья, дышать злобой, зло берёт, (полезть) в бутылку, лезть (полезть) на стену, локти кусать, метать громы и молнии, приходить в ярость, рвать и метать, хоть плачь и др.

Фразеологизмы, входящие в данную подгруппу, передают различные состояния, начиная от наименее интенсивного состояния недовольствия (сделать кислую мину, надуть губы), до наиболее интенсивного, пффективного состояния - гнева (выходить из себя, вне себя, дойти до белого каленья, приходить в ярость, вскипать гневом, рвать и метать, лезть на стену, метать громы и молнии).

Большинство фразеологизмов этой подгруппы характеризует сложное состояние, включающее одновременно гнев и раздражение, недовольствие и досаду, раздражение и возмущение и т.д.

Некоторые фразеологизмы содержат в своём значении компонент оценочности - оценки того состояния, в котором пребывает человек. Оценка эта - ироническая или неодобрительная, обычно в силу незначительности тех причин, которые вызвали столь бурную реакцию (лезть в бутылку, удариться в амбицию, лезть на стену). Напр.: "Глуп ты ещё, Павел Сергеевич, неопытен. Стоило сердиться, лезть на стенку, отчаиваться..." (В. Тендряков, Тугой узел).

3. Фразеологизмы, передающие состояние уныния, грусти, печали, тоски, отчаяния: вешать (повесить) голову, вешать (повесить) нос, волосы на себе рвать, жизни не рад, как в воду опущенный, на свет божий не смотрел бы, ни на что не смотрел бы, не видеть света (белого), не мил и (белый) свет, ничто не мило, сердце (душа) болит, сердце кровью обливается, сердце (душа) разрывается, тоска берёт, хоть в воду (бросайся), хоть (живой) в гроб ложись, хоть волком вой, хоть в петлю лезь, хоть головой об стену бейся, хоть караул кричи, хоть ложись да помирай, хоть плачь, хоть пулю в лоб и др.

Дифференциация фразеологизмов по названным состояниям представляет трудность: те оттенки состояния, которые передаются словами грусть, печаль, тоска и т.п., фразеологией фактически не фиксируются. Почти все фразеологизмы подгруппы употребляются для характеристики тяжёлого душевного состояния, моральных страданий разной степени, большей или меньшей интенсивности - сложного психического состояния, которое только приблизи-

тельно можно назвать одним словом – печаль, или грусть, или тоска, или скорбь. Сложность соотносительности слова и фразеологизма в логико-семантическом плане отмечалась исследователями: "Только самое общее, предельно сжатое ядро единого понятия, представленное в них (слове и фразеологизме – Э. П.) объединяет эти величины".² Анализируемый материал показывает, что фразеологизмы не только дают более экспрессивное наименование явлений, уже обозначенных в языке с помощью слов, но и характеризуют явления, вся сложность которых не охватывается семантикой отдельных слов.

Отдельные фразеологизмы, входящие в данную подгруппу, различаются семантическими оттенками. Так, фразеологизмы сердце (душа) болит, болеть душой (сердцем); сердце (душа) разрывается, сердце (душа) перевёртывается, сердце кровью обливается употребляются как для характеристики состояния печали, тоски, горя самого по себе, так и для характеристики душевной боли, вызванной сочувствием к страданиям другого человека. Напр.: "Ганя часто болел. При виде его страданий у Дорофеи разрывалось сердце". (В. Панова, Времена года).

Фразеологизмы хоть волком вой, хоть головой об стену бейся, хоть ка-раул кричи, хоть в петлю лезь, хоть в гроб ложись, хоть плачь, хоть пу-лю в лоб передают состояние отчаяния, сознание своего бессилия выйти из тяжёлого или безвыходного положения.

Фразеологизм волосы на себе рвать употребляется обычно для передачи состояния отчаяния, находящего бурное внешнее проявление в поведении человека. Напр.: "Прозоров страшно горевал о жене, рвал на себе волосы и неистовствовал, клялся для успокоения её памяти исправиться". (Мамин-Сибиряк, Горное гнездо).

4. Фразеологизмы, передающие состояние с т р а х а (и с п у г а , у ж а с а). Состояние страха, разнообразные оттенки этого состояния, разная степень интенсивности его широко отражается в русской фразеологии.

Фразеологизмы зуб на зуб не попадает, поджилки трясутся, сердце па-дает, сердце закатывается передают состояние страха без указания на его степень.

Фразеологизмы волосы становятся дыбом, волосы шевелятся на голове, ни жив ни мёртв, душа в пятки уходит, мурашки бегут по спине, мороз по коже дерёт, кровь стынет в жилах передают состояние сильного страха, ужа-са. При этом отдельные фразеологизмы этого ряда, передавая состояние ужа-

са, отражают различные мотивы этого состояния, различные ситуации, вызывающие данное состояние. Так, фразеологизмы ни жив ни мёртв, душа в пятки ушла, небо с овчинку показилось передают состояние сильного страха, ужаса, испытываемого человеком преимущественно в ситуации личной опасности. Напр.: "Идём мы, значит, из штаба дивизии в полк... почти все молодые, необстрелянные, на западе зарево и стрельба такая, что душа уходит в пятки, на дороге побитые кони, ... лмы от бомб". (Казикавич, При свете дня).

Фразеологизмы волосы становятся дыбом, волосы шевелятся на голове, мороз по коже дерёт, мурашки бегут по спине, кровь стынет в жилах передают как состояние ужаса, испытываемого человеком в ситуации личной опасности, так и глубокое потрясение, переживаемое человеком при восприятии чего-то ужасного, однако не представляющего опасности для самого человека, например, при наблюдении ситуаций, когда другие люди оказываются в опасности, подвергаются мучениям, издевательствам и т.п. Данные фразеологизмы передают состояние, которое человек может испытывать не только при наблюдении подобных ситуаций, но и при воспоминании о пережитом или в тех случаях, когда воображение рисует картины чего-то ужасного. Напр.: "И он в ярких красках и живых образах... нарисовал мне картину казни... У меня кровь застыла в жилах". (Скиталец, Сквозь строй). "Он живо представил себе отсутствие себя в этой жизни... Мороз пробежал по его спине". (Л. Толстой, Война и мир).

Ряд фразеологизмов передаёт состояние страха, осложненное каким-либо другим состоянием - состоянием замешательства, смятения, тревоги, отчаяния и т.п.: сердце падает (обрывается, упало, оборвалось, дрогнуло), сердце (так и) покатилося, как варом обдало. Напр.: "Школьные окна почему-то были темны, а обыкновенно уже зажигали лампы... Уехала, что ли? Сердце у него оборвалось". (В. Панова, Спутники).

Многие из фразеологизмов, входящих в анализируемую подгруппу, могут характеризовать также другие состояния человека, как психические, так и физические. Особенно часто фразеологизмы совмещают значение психического состояния страха и физического состояния холода, озноба: мороз по коже дерёт, мурашки бегут по спине, зуб на зуб не попадает. Напр.: "Хутко, чёрт побери... По спине мурашки забегали". (Чехов, Лебединая песня). "Костенеют ноги, мурашки ледяные ползут по спине, подбираются к сердцу".

(Смирнов, Открытие мира). Фразеологизм мурашки бегать (ползут) по спине (по телу) характеризуют, кроме состояния страха или холода, также состояние сильного волнения, возбуждения. Напр.: "Меня почему-то знобит. Трясутся руки и мурашки бегают по спине. От волнения, должно быть" (Некрасов. В окопах Сталинграда).

5. Фразеологизмы, передающие состояние стыда, неловкости, смущения. Большинство фразеологизмов, входящих в данную подгруппу, передают сложное состояние одновременно стыда и смущения, смущения и неловкости: не знать куда глаза девать, не знать куда себя девать, хоть под стол залезай, покраснеть до ушей, покраснеть до корней волос, кровь бросилась в лицо и др. Некоторые из этих фразеологизмов передают состояние стыда, смущения, неловкости, которое находит выражение в поведении, внешности человека: не знать куда глаза девать, потупить глаза, покраснеть до ушей, покраснеть до корней волос, стать красным как рак, краска залила лицо. Фиксируя и внешнее проявление состояния, и субъективные ощущения, эти фразеологизмы могут характеризовать состояние как второго, третьего, так и первого лица. Напр.: "Митя не знал куда глаза девать от стыда за неё". (Бунин, Митина любовь). "Кровь стыда и позора бросилась мне в лицо". (Солоухин, На лыжне). Другие фразеологизмы передают состояние, которое внешне не проявляется, основное внимание сосредоточено на внутренних переживаниях человека, охваченного тем или иным состоянием: сгорать от (со) стыда, стыдно (страшно) глаза показывать, не знать куда деваться, готов сквозь землю провалиться, не в своей тарелке, хоть под стол залезай, не по себе. Эти обороты могут характеризовать состояние как 2, 3 так и первого лица. Напр.: "Я иногда такое лляю, что мой бедный Пряхин готов провалиться сквозь землю". (Коптяева. Иван Иванович). "Мне самому совестно, Маша, рад сквозь землю провалиться". (Чехов, Иванов).

6. Фразеологизмы, передающие состояние беспокойства, тревоги. Состояние беспокойства, тревогу передают фразеологизмы душа (сердце) не на месте, не находить (себе) места, сходить с ума. Напр.: "Я себе в этих командировках места не нахожу, стремлюсь домой... Каждый вечер по телефону... (Трифонов, Другая жизнь). "Сидит Иван Фёдорович в полиции секретной, никого к нему не допускают. Семейство Ивана Фёдоровича сходит с ума". (Чернышевский, Алферьев). Крайнее беспокойство, сопровождающееся

волнением, нервным возбуждением, нетерпением передаёт фразеологизм как на иголках (углях, угольях (быть) сидеть). Напр.: "Давыдов сидел как на горячих угольях. Совершенно немислимо, прямо-таки нетерпимо было его положение". (Шолохов, Поднятая целина).

Сложное состояние беспокойства, тревоги, тоски, подавленности, потери душевного равновесия называют фразеологизмы кошки скребут на душе (на сердце), скребёт на душе (на сердце). Напр.: "На душе кошки скребли, реветь хотелось". (Чехов, Добродетельный кабатчик).

Состояние беспокойства, тревоги, тоски, вызванное недобрым предчувствием, тягостными мыслями, передаётся фразеологизмами червь точит (глохнет, сосёт), с тяжёлым сердцем. Напр.: "Алексей вышел из дому с тяжёлым сердцем, чувствуя вину и сопротивляясь сознанию её". (Битов, Сад).

Фразеология не отражает внешнего выражения состояния беспокойства, тревоги, основное внимание сосредоточено на внутренних переживаниях.

7. Фразеологизмы, передающие состояние радости. Фразеологизмы, передающие состояние радости, составляют немногочисленную подгруппу: душа (сердце, всё) поёт, на седьмом небе (быть, чувствовать себя), на верху блаженства (быть, чувствовать себя), земли (ног) под собой не чуют (не слышать, не чувствовать), в телячьем (диком) восторге. Состояние, называемое этими фразеологизмами, только условно можно охарактеризовать как радость. Это сложное состояние, включающее одновременно радость, счастье, веселье, приподнятость настроения. Напр.: "Охотники улыбнулись все разом и захлопали от восторга в ладоши. Все почувствовали себя на седьмом небе". (Чехов, Петров день). "Ног под собой от радости не чую, всё-таки добилась своего, нашла свою партию!" (Бунин, Хорошая жизнь).

Различаются члены анализируемой подгруппы в плане стилистическом: фразеологизмы на седьмом небе (быть, чувствовать себя), на верху блаженства (быть, чувствовать себя) тяготеют к книжному стилю, а обороты земли под собой не чуют, не слышать ног под собой, в телячьем (диком) восторге носят разговорный характер.

Как показывает рассмотренный материал, семантика фразеологизмов анализируемой группы отличается своеобразием. Значение большинства фразеологизмов сложно и многогранно, фразеологизмы называют то или иное состояние

не однозначно, как слово, а передают своеобразное "смещение состояний", целую гамму переживаний. Здесь наглядно проявляется связь семантики фразеологизмов с экстралингвистическими явлениями, языковым отражением которых данные фразеологизмы являются. Сложность семантической структуры многих фразеологизмов определяется особенностями и сложностью самих психических, в частности, эмоциональных, состояний человека. В то же время ещё раз подтверждается специфика фразеологической номинации, полное совпадение семантического объёма слов и соотносительных с ними фразеологизмов, большая содержательная ёмкость фразеологизмов по сравнению со словами.

С Н О С К И

1. Фразеологический материал извлекался из следующих словарей: Словарь русского языка, под ред. С. И. Ожегова, М. 1970. Словарь современного русского литературного языка, т.т. 1--17, Изд. АН СССР, 1950--1965. Толковый словарь русского языка, под ред. Д. Н. Ушакова, т.т. 1--4, М., 1934--1940. Фразеологический словарь русского языка, под ред. А. И. Молоткова, М., 1972.
2. Авалиани Ю. Ю. Слово и фразеологизм в иранских языках. В кн.: Труды Самаркандского университета, Новая серия, вып. 478. Вопросы фразеологии, ч. 111. 1970, с. 7.
См. также: Краснов Ф. А. О предмете фразеологии. В кн.: Учёные записки Киргизского университета, сыш. 10. 1964. Жуков В. П. Значение фразеологизма и значение слова, Русский язык в школе, 1974. № 3.

ЛЕНДЬЕЛНЕ ДЕДЮХИНА Л. Н.

"...СЛУХОВАЯ ДОРОГА К СТИХУ..."

(О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЗНАЧИМОСТИ ЗВУКОНИСИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СТИХОВ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ)

Звук: жрец и царь;

Флагштоком будет - звук.

Звук - штоком, флагом - дух

Есмь: слышу ("вижу" - сон!)

М. Ц в е т а е в а (1-510)

Недосказанность поэтического текста, из-за чего оно "не соизмеримо с пересказом", требует от читателя умения восстановить подразумеваемое, не выраженное в словах, "оставшееся за пределами слов": "... что есть чтение, как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределом слов... Чтение -- прежде всего сотворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит" (4-119). Для того же, чтобы "заговорило" воображение читателя, знакомящегося со стихами на иностранном языке, нужна в тысячу раз более кропотливая работа над текстом, словами, их звучанием, семантикой, сочетаемостью и т.д. -- другими словами, нужна прежде всего работа над формой, пристальное внимание ко всем аспектам "сути-формы, формы-сути". На двуединости этого понятия настаивала Марина Цветаева: "Где суть? Где форма? Тождество. Неделимость сути и формы - вот поэт... Как я, поэт, то есть человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придет... Форма, требуемая данной сутью, подслушиваемая мною слог за слогом" (4-105, 124). В приведенном отрывке из статьи Марины Цветаевой "Поэт о критике" следует обратить внимание на слово п о д с л у ш и в а е м а я (один из любимых и частых глаголов поэта: с л у ш а т ь, п р и с л у ш и в а т ь с я, в с л у ш и в а т ь с я, п р о с л у ш и в а т ь и др.): "Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то

приказующего. Когда указующего -- спорю, когда приказующего -- повинуюсь.

Приказующее есть первичный, неизменный и незаменимый стих, с у т ь, п р е д с т а ю щ а я с т и х о м ... Указующее -- слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу ... Все мое писание -- вслушивание".(4-109) В одном из отрывков "Земных примет": "Я не думаю, я слушаю. Потом ищу точного воплощения в слове. Получается ледяная броня формулы, под которой -- только сердце" (5-95).

Одной из характернейших черт идиостиля Марины Цветаевой является повышенная активность звукописи -- "звуковой ливень" (важны оба слова: и з в у к о в о й , и л и в е н ь), неразрывно связанный, по словам П. Антокольского, с переходами, переплетениями и переливами ее лирики, изменчивостью, прихотливостью, противоречивостью образов и чувств, ее переполнявших (13-216).

Особенности звуковой организации стихов поэта зависят от периода творчества, характера лирического героя /героини, жанра и т.д. ("-- Почему у вас стихи такие разные? -- Потому что годы разные".) В первый -- еще московский--период "основной тон стихов Марины Цветаевой, даже не тон, а музыка, сопровождающая содержание, -- непрерывное чувство жизни как дарованного на короткий срок счастья" (13-215). Если П. Антокольский говорит о музыке как восприятию жизни, то другие поэты -- о музыке ее стихов: "Ты требуешь от стихов того, что может дать только музыка!" (К. Бальмонт; 6-108); Андрей Белый назвал Марину Цветаеву "композиторшей и певицей": "Забываешь все прочее: образы, пластику, ритм и лингвистику, чтобы пропеть как бы голосом поэтессы то именно, что почти в нотных знаках дала она нам. Эти строчки читать невозможно -- поются" (14-522).

Остановимся на стихотворении (первом из цикла "Стихов к Блоку", 1916 г.), звукопись которого является как бы с к р ы т о й ("Дело поэта: вскрыв -- скрыть" -5-90), не подчеркнутой, аккомпанирующей изображаемому:

Имя твоё - птица в руке,
Имя твоё - льдинка на языке.
Одно-единственное движение губ.
Имя твоё - пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту. (92)

Все чувства участвуют в создании вызванных именем поэта ассоциативных об-

разов, причем даются они в определенной последовательности: птица в руке; льдинка на языке — само произнесение слова л ь д и н к а делает его художественно выразительным: работа органов речевого аппарата используется в изобразительных целях. Заметим, кстати, что М. Цветаева довольно часто использует в своих стихах кинетическую инструментовку: "с уст зажатых" (215); "Но если по дороге куст Встает..." (скопление согласных дает возможность ощутить тот комок в горле, который не дает поэту кончить стихотворение.)

Одно — единственное движение губ
(звуковые повторы усиливают значение "единственности" движения);

Серебряный бубенец во рту
(почти звукоподражание).

Вторая строфа — это "в с л у ш и в а н и е", не случаен здесь лексический отбор слов: з о в у т, в с х л и п н е т, щ е л к а н ь е, г р е м и т, н а з о в е т, з в о н к о щ е л к а ю щ и й курок, г р о м к о е, т и х и й:

Камень, кинутый в тихий пруд
Всхлипнет так, как тебя зовут.

(слуховой образ помогает у в и д е т ь круги от брошенного в воду камня).

В легком шелканье ночных копыт на фоне инструментованных глухими согласными трех стихов, четвертый — как раскат грома (звуковое кольцо усиливает этот эффект):

Громкое имя твое гремит.

Следующие два стиха:

И назовет его нам в висок

Звонко шелкающий курок.

дают нам пример звуковой анафоры (н а з о в е т — з в о н к о), усиливающей значение звукового контраста (з в о н к о — щ е л к а ю щ и й к у р о к): сам по т и х и й звук спущенного курка оглушителен, поскольку сливается со звуком выстрела.

Ш е с т о е чувство (9-753) диктует поэту последнюю строфу стихотворения:

Имя твое — ах, нельзя! —

недосказанность, оборванность стиха сильнее всяких слов говорит об отношении поэта к Поэту, о ее "естественнейшем шаге назад при виде величия"

(10).

Имя твое – поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век.
Имя твое – поцелуй в снег.

Кроме отношения к Поэту, здесь слышна и музыка блоковых стихов (ср. в его "Снежной маске": "Рукавом своих метелей Задушу. Серебром своих веселий Оглушу" – тот же ассонанс (у-у) и аллитерация (шипящие), вызывающие образно-звуковую ассоциацию (метель), и блоковых стихий: нежная стужа, снег, сон.

Ключевой, ледяной, голубой глоток.

С именем твоим – сон глубок.

Последнее слово г л у б о к не только входит в паронимический ряд: г о л у б о й – г л о т о к – г л у б о к, что приводит в звуко-смысловым связям между ними, но и является анаграммой, в которой зашифровано имя Поэта:

г л у б о к
| \ / |
к Б л о к у

В данном стихотворении, как уже отмечалось, звуковые приемы не акцентированы, в ряде других они подчеркнуты, превращаются в настоящие звуковые картины:

Там на ворохе
Шалей и шуб, –
Звон и шорох
Стали и губ.
Звякнули шпоры,
В ответ – мониста.
Скрипнул под чьей-то рукою
Шелк.
Кто-то завыл, как волк,
Кто-то – как бык – храпит.
Это цыганская свадьба спит.

(1917 г. – 120-121)

Аллитерация (ш а л е й и ш у б, ш о р о х, ш е л к) и звуковые пов-

торы (з в о н с т а л и, з в я к н у л и) - это не только почти звуко-подражание, но и "прикрепление" каждого звукоряда к определенной теме (м у ж с к о й - ж е н с к о й).

Особенно ярким примером тематического ореола звуковых рядов можно считать стихотворение Марины Цветаевой "Психея" (1920 г. - 154--155), словесная инструментовка которого принимает активное участие в создании как бы "звуковых характеристик". В строках, отнесенных к Пушкину (само имя которого является лейтмотивом):

Пунш и полночь. Пунш - и Пушкин,
Пунш - и пенковая трубка
Пышущая. Пунш...

Пунш и полночь. Пунш и пепла
Ниспадение на персидский
Палевый халат...

- и подчеркнутая звукописью тишина ночи; покой, необходимый для творчества; и огонь - п у н ш (горящий), трубка п ы ш у щ а я (звукоподражание подчеркнуто повторами (пш - пш), как бы имитирующими еле слышный э в у к пламени); и страсть: н ы л к и й поцелуй ариш, п р о ж е г ; и сознательная реминисценция, заставляющая читателя вспомнить пушкинские строки:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Тема П с и х е я строится на словах другой звуковой гаммы:

... и лепет

Бальных башмачков по хриплым
Половицам. И - как призрак -
В полукруге арки - птицей -
Бабочкой ночной - Психея!...

... И на цыпочках - как пери! -
Пируэтом - привиденьем -
Выпорхнула...
Вновь впорхнула...

В отборе слов определенного звучания переданы – легкость и красота:
п т и ц а, н о ч н а я б а б о ч к а, в ы п о р х н у л а ,
в п о р х н у л а, т р е п е щ е т, л е п е т б а л ь н ы х б а ш -
м а ч к о в, п и р у э т; призрачность: п р и в и д е н ь е, п е р и,
п р и з р а к, П с и х е я; отношение Поэта к Психее, выраженное не
звуковым строем:

Каждый пальчик

Ручек, павших Вам на плечи,

Каждый перл на шейке плавной

По сто раз перецелован...

... Лапки в плед ей

Сам укутал...

(в звукописи же подчеркнута п у ш к и н с к а я тема); и, может, пус-
тота, бренность суеты, всего того, что не творчество:

... платья

Бального пустая пена

В пыльном зеркале...

В правомерности подобного толкования последних строк можно убедиться, ес-
ли вспомнить "Наталью Гончарову" М. Цветаевой: "Было в ней только одно:
красавица. Только – красавица, просто--красавица, без корректива ума,
души, сердца, дара..

Просто – красавица. Просто – гений...

Чистое явление гения, как чистое явление Красоты.

Красоты, то есть пустоты...

Тяга Пушкина к Гончаровой... тяга гения – переполненности – к пусто-
му месту"(7-203--204). (О справедливости /несправедливости подобного от-
ношения не говорим.)

Мастерство звуковой о р г а н и з а ц и и поэтических текстов мно-
гогранно, примеры ее упорядоченности дает каждый стих Марины Цветаевой:
- а н а ф о р а:

И голубиной – не черни

Галчонка – белизной (15)

- И, наконец, самый активный прием звуковой организации стиха - расположение созвучий рядом, что часто приводит их к слиянию в единое целое:

И метель заметает след (94)

или к эффекту звукового эха:

По звонким, пустым, ступеням расставанья (176)

Выделение звуковыми повторами слов дает возможность глубже понять смысл стихотворения:

Любовь

Ятаган? Огонь?

Поскромнее, - куда как громко!

Боль, знакомая, как глазам - ладонь.

Как губам -

Имя собственного ребенка.

(1924 г. - 265)

Определяя, что такое любовь, поэт сталкивает три слова: я т а г а н, о г о н ь - б о л ь, которые объединяются одним общим значением "боль", что подчеркивается и близостью звуков (взрывной - сонорный: г и - г н - б л). И всё-таки более существенным оказывается противопоставление: я т а г а н (экзотично!), о г о н ь (ярко!) - это боль м г н о - в е н н а я, а не длительная, постоянная, з н а к о м а я. Это различие усилено средствами звукописи. Не случайна, с другой стороны, и аттракция слов: л ю б о в ь - б о л ь.

Звуковые повторы разной глубины выходят за рамки эвфонического приема, направленного на "фонетическую выразительность стиха" (20-113): Крик, что кровью окрашен (212); в судорогах и в гробе (136), в гробовом сугробе (167); От грозных и розовых уст Бога (178), каменной камеи (176). "Фонетика рождает мысль" (Б. А. Успенский): звуковая близость вызывает эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности" (14-264) слов, превращая их в контекстуальные синонимы (каменной камеи, в гробовом сугробе) или антонимы: стебелек из стаи ты (НП-69); Беженство свое смешавши с белым бешенством его (282), Цвет, попранный светом. Свет

- цвету пятою на грудь (205).

Звуковой повтор вырастает в явление паронимической аттракции, пронизывающей все творчество Марины Цветаевой и нередко аккомпанирующей метафорическому преобразованию слова (13-67, 70): Другие всей плотью по плоти плутают (165), Последней опорой В потерях простора (1:160); сквозь смех - смерть (485); Прорезь зари - и ответной улыбки прорез (168); Браки разные есть, разные есть (273); новых навыков (190); перст не шест (167); Я голос и взгляд (156); безглазых и безгласных (167); хоромы, как сноп соломы (157); Когда обидой опилась Душа разгневанная (20); Ад! - Да, Но и сад - для Баб и солдат (234); С заплатами?! - Зря плакали: У каждого - свой (234); страстями стравленными (216); На ложе из лож Сложившим великую ложь лицемерья, Внутрь зрящим - свидание нож (231); Здесь страсти поджары и ржавы: Держав динамит! Здесь часто бывают пожары... (234). Созвучие слов неотделимо от "созвучия смыслов". Оживление внутренней формы слова в результате их аттракции, семантизация звуковых повторов, перекличка не столько звуков, сколько смыслов - всё это делает стихи Марины Цветаевой сложными для восприятия венгерскими студентами и трудными для перевода.

Отмеченная черта стиля поэта является характерной не только для стихов, но и прозы: "Вожатый во мне рифмовал с жар. Пугачев - с черт и еще с чумаками... Всё это: костровой жар, червонцы, кумач, чумак, сливалось в одно грозное слово: Пугач, в одно томное видение: Вожатый" (II-372). Или: "Да и слово само: Степан! Сено, солома, степь. Разве черные Столпы быгут? А: Разин! Заря, разлив - рази, Разин! (11-263). В этой завороченности звуками нет чисто формальных поисков: "Радовать читателя красивыми переплесками слова не есть цель творчества" (4-120).

В стихах 1923-1930 г. сопряжения двух - трёх слов поэту становится недостаточно. В письме Борису Пастернаку Марина Цветаева писала: "Очень верно о лейтмотиве... я как-то докрикиваюсь, докатываюсь до с м ы с л а, который затем овладевает мною на целый ряд строк" (12-277):

Гора горевала (а горы глиной
Горькой горюют в часы разлук),
Гора горевала о голубиной
Нежности наших безвестных утр...

и дальше: Горе началось с горы; Та гора на мне надгробием; Та гора была

за городом; Та гора была как горб Атласа; Той горою будет горд Город (1924-444-447).

По точному замечанию Вл. Орлова, "стихотворная речь Цветаевой превращается в целостную, не поддающуюся расчленению чисто словесную структуру", нанизывание, нагнетение созвучных слов выявляет "глубоко запертые в языке родственные связи" (22-44) или создаёт свои связи (звуковая метафора)

Минута: минущая: минешь!

Так мимо же, и страсть, и друг!..

Минута: мерящая! Малость

Обмеривающая...

Кто ты, чтоб море

Разменивать? Водораздел

Души живой? О, мель! О, мелочь...

Малтников маята?

Минута: мающая! Мнимость

Вскачь - медлящая! В прах и в хлам

Нас мелящая! Т н, ч т о м и н е ш ь :

Минута: милостыня псам!

(1923 г.-252-253)

Ассоциативные ряды созвучий объединяются не только связью с ключевым словом м и н у т а , но и связями между собой, что приводит к многомерности основного образа:

- | | |
|-------------|--|
| | - минущая, минешь, мимо, разминование минут |
| м и н у т а | - мерящая, обмеривающая (малость), разменивать (море), измерена (тщета); |
| | - мель, мелочь, мелящая (нас); |
| | мнимость вскачь - медлящая, |
| | милостыня (псам); |
| | - малтников маята |

И итогом всех счетов со временем - последняя строфа, выделенная ритмически, собравшая в пучок все темы и подводящая к строчке, в которой паронимический эффект возвышен до символа (16-277): р а з м и н о в е н и е

м и н у т :

О как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминование минут.

Ключевое слово лейтмотива может быть дано в названии стихотворения и — как последний аккорд — в конце: "Душа" (1923):

Так, над вашей игрой-крупною,
(Между трупами — и — куклами!)
Не общупана, не куплена,
Полыхая и пля -ша -

Шестикрылая, ра-душная,
Между мнимыми — ниц! —сущая,
Не задушена вашими тушами,
Ду-ша!

(219)

Если в первой строфе лейтмотивное слово как бы р а с с ы п а н о на отдельные звуки-ноты: ш — у — ду — у — у — у — ша, то в заключительной — они даны аккордами: душ — ущ — душ — аш — туш, из которых и складывается ключевое слово д у -ш а.

Смысловая выразительность двух последних стихов (а ради них, по словам М. Цветаевой, часто и пишется стихотворение) усилена анафорическим сопряжением слов не з а д у ш е н а — д у ш а, помогающим вспомнить и языковое родство их и этимологию первого слова, и акромONOграммой-контрастом: т у ш а — д у ш а (постоянная тема поэта — Быт — и Бытие, тело-туша-жир — дух (душа)).

В стихотворении "Тоска по родине! Давно...", также являющемся примером лейтмотивной инструментовки, звуки, составляющие ключевое словосочетание т о с к а п о р о д и н е и повторяющиеся затем в наиболее важных словах, в конце стихотворения даны в виде анаграммы — к у с т р я б и н ы, становящимся символом родины для поэта (18-198).

В "Жалобе" (1923) из цикла "Федра" ключевое слово начинает стихотворение:

Ипполит! Ипполит! Болит!
Опалает... В жару ланиты...
Что за ужас жестокий скрыт
В этом имени Ипполита! (223-224)

Сближение имени Ипполит со словами: болит, опалает, Ипполитом опалена; Вместе плакать и вместе лечь! Воспалается ум мой пылкой...; пыль Геркуланума; Ипполит, это хуже пил! Это суше песка и пепла!; Это слепень в раскрытый плач Раны плещущей - превращает его в символ роковой (испепеляющей) страсти.

Лейтмотивное слово может отсутствовать в стихотворении, но содержаться в посвящении:

И. Эренбургу:

А сугробы подаются,
Скоро расставаться... (1922 г.-191)

Б. Пастернаку:

Рас-сторание: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили...
(1925 г.-274)

Иногда звукопись стихотворения, посвященного "собрату по перу" связана не с именем поэта, а является скорее "звуковой характеристикой" его, выражением отношения М. Цветаевой к нему /к ней:

В. Маяковскому:

Превыше крестов и труб,
Крещенный в огне и дыме,
Архангел-тяжелоступ -
Здорово, в веках Владимир. (182)

А. Ахматовой:

О муза плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой! (103)

Во "Флорентийских ночах" М. Цветаева так "объясняла" своё пристрастие к определенным звукам: "Я поняла одну вещь: с другим у меня было "р", буква, которую я предпочитала, - самая моя из всего алфавита, самая мужественная: мороз, гора, герой, Спарта, зверь - все, что во мне есть прямого, строгого, сурового.

С Вами: шелест, шепот, шелковый, тишина - и особенно: (6-161).

Однако линейный повтор звука/звуков может быть и не семантизирован, может быть только ф о н о м , на котором резким контрастом выделяется слово, инструментованное иначе:

.... и о каких наградах	За тишайшую просьбу уст их,
Рай - когда в руках, у рта -	Исполняемую <u>как окрик</u> (214)
<u>Жизнь</u> : распахнутая радость	
Поздороваться с утра! (197)	

(явление обратной лейтмотивной инструментовки)

Диссонансом прозвучавшее слово становится заметным; это особенно важно для понимания стихотворения в том случае, если семантика выделенного слова за пределами художественной речи - стёрта:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно, -
Г д е совершенно одинокой
Быть... (304)

Значимость слова б ы т ь подчеркнута здесь всеми возможными способами: фонически -- диссонансом звучит (ы) на фоне регулярно повторяющихся (а) и (о); метрически - в ямбическом размере отягощенный первый слог вместо безударного; морфологически - первый глагол; синтаксически -- инверсией и переносом не только в следующую строку, но и строфу. /16-194)

Говоря о художественной значимости звуковых повторов в поэзии Марины Цветаевой, следует отметить и активную роль звукописи в передаче порыва, вихря, д в и ж е н и я. Как всё у поэта, эта связь взаимообусловлена: звучание передает движение, движение превращается в звучание (24а-17)

"Тоска по родине":

... по каким камням домой

Брести с кошелкою базарной
В дом, и не знающий, что - мой,
Как госпиталь или казарма (304)

нагнетение взрывных согласных (в том числе и заднеязычных) и "снотыкающий" ритм "рисует" характер движения.

"Полотерская":

"Без вины навязчивые, Мы полны навашиваем, По паркетам взъавивая, Мы молей
вымахиваем. //Кулик краснопер, Пляши, полотер!//

Колотилы-громыхалы, Нам все комнаты тесны. Кольцо бабкино пропало - Поло-
теры унесли.// Нахариваем. Накаливаем. ... Пошариваем! ... Пошаливаем!
(1924 -265-266);

"Цыганская свадьба":

Из-под копыт -
Грязь летит! (120)

Стихи превращаются в бег, пляс, хоровод, круг, в стремительный лет коня
(246-35) или "конский галоп" (Мирский).

"Молодец":

Синь да сгинь - край села,
Рухнул дуб, трость цела.
У вдовы у той у трудной
Дочь Маруся весела (3-9)

или:

Через пень-колоду - топом,
Через темь-болото - следом,
Табуном-летит-потопом,
Чугуном-гремит-железом (3-19)

В таких стихах звукопись является не только и не столько усилителем ритма, но и вместе с господствующими ритмом и темпом превращается в одно из главных образных средств.

В зрелый период творчества м у з ы к а стихов Марины Цветаевой меняет свой характер - это скорее музыка "на stravinsky лад": диссонансы, скопление согласных (что оценивалось некоторыми критиками как "фонологическая каменоломня" (Ф. Степун), "какофония"), контрастное по звучанию сталкивание слов, прерывистый ритм, создаваемый обилием enjambe-

ments, "сжатость, предельная конденсированность стиховой речи" (22-31)

Каким опалюсь огнем? - "Пытка!" - "Терпи!"

Все страсти водою комнатной "Скошенный луг -

Глотка!" - "Хрипи:

Мне кажутся. Трижды прав Тоже ведь--звук!"

Тот поп, что меня обкарнывал.

Каких убоюсь отрав? "Львов, а не жен

Все яды - водою отварною Дело". - "Д е т е й :

Распотрошен -

Мне чудятся. Что мне рок Пел же - Орфей!"

С его родовыми страхами -

Раз собственные, вдоль щек, "Так и в гробу?"

Мне слезы - водою сахарной! - "И под доской".

(1925 г.-271) "Петь не могу!"

- "Это воспой!" (1928 г.-277)

Одиночество в эмиграции, отсутствие читателей, ежедневная, ежеминутная изнуряющая борьба с Бытом по имя Бытия, вытесненность "в себя, в единоличье чувств" -- всем этим объясняется "герметичность цветаевский манеры" (Вл. Орлов). Но и не только. "Я не верю стихам, которые л ь ю т с я , рвутся - да!" - сознательное кредо поэта. В отрывках из книги "Земные приметы" Марина Цветаева, говоря о стихах и прозе, писала: "В прозе мне слишком многое кажется лишним, в стихе (настоящем) все необходимо. При моем тяготении к аскетизму прозаического слова, у меня, в конце концов, может оказаться остов.

В стихе - некая природная мера плоти: меньше нельзя". (5-97) Но за минимумом "плоти" стиха - глубина мысли: "Каждый стих - речение Сивиллы, то есть бесконечно больше, чем сказал язык" (П, 412). Понять это "б е с - к о н е ч н о б о л ь ш е" помогает и инструментовка стиха, законы которой находятся в русле закономерностей гармонии в культуре первой половины XX века (и вообще - XX в.), когда началось снятие запретов на любые типы звучности (в музыке - Скрябин, Стравинский, Прокофьев, в поэзии - Хлебников с его стремлением к "звуковому раздору, спору", который "кажется прекрасным в дни революции" (- 17-136-137).

К сожалению, в Венгрии Марину Цветаеву знают мало и больше как прозаика, чем поэта из-за крайне малого количества переводов. Даже такой ис-

кусный переводчик, как Ж. Раб (сама поэт) жалуется на почти неперево-
димость ("с технической точки зрения") ее стихов, причиной которой не в
последнюю очередь называет звукопись поэта, трудность передачи именно эс-
тетической функции инструментовки (23-321-322).

То не стон -	Nem nyögés az -
струнный звон.	Húrok zengése
То не сон -	Nem is álom az,
Он.	(hanem) б.

Или:

Выстрела треск	Lövés reccsenése.
Треснул-весь лес. -	Megreccsent az egész erdő!
Лес: рукоплеск!	Az erdő: tengerek tapsa!
Весь: рукоплеск.	Az egész: tenyerek tapsa!

(меняется "окраска звуков" - меняется мелодика, весь характер стиха)

Если для передачи звукоподражаний переводчик подбирает соответствующие
средства в родном языке:

И звенят-звенят, эппият-звенят эппиясть: (116)
- Затонуло ты, Степаново счастье!

Cseng-bong, zeng-pöng arany karkötője:
"Volga mélyén nyugszik Sztjepán legszebb szeretője".

(перевод Ж. Раб)

то значение, вызванное паронимическим сближением слов, чаще всего оста-
ётся невыраженным. И именно в этих частях текста переводчик больше всего
отходит от оригинала; ср. перевод последней строфы из стихотворения: "Имя
твое - птица в руке":

Neved - tudok, mi nekem?
Neved - csók lehúnyt szememen.
Dermedt századok fagya enged.

hóra - hullt csókjára nevednek.

Kécsobogású hús italom

neved, álom, mély nyugalom

(перевод Ж. Раб)

(вместо в е к и - в е к а; "исчезло" из стихотворения имя поэта: г л у б о к - к Блоку; тема с м е р т и, звучащая сильнее в последней строфе, в переводе ослаблена). В стихотворении "Тоска по родине!", строки, приводившиеся выше:

Мне все - равны, мне всё - равно,

И может быть, всего равнее --

Роднее бывшее - всего (305)

переведены:

Minden, mindenki idegen,

Elmúlt belőlem mindörökre

a múlt

("всё, все чужие; ушло от меня навсегда прошлое"): акцентированы слова e l m ú l t - a m ú l t, (прошедшее - прошло - ушло), тогда как в оригинале как раз наоборот: равнее -- читай: р о д н е е всего - бывшее (усиливает это значение звуковая близость слов р о д н е е - р о д и - н а).

Речь идет не об оценке перевода (он может быть прекрасным), а о возможности / невозможности передать скрытые связи слов (... "лирика темное уясняет, явное же - скрывает" - II,412). Именно в таких случаях меняется глубина подтекста: переводчик вынужден вводить в текст то, что поэтом скрыто "за пределами строк". Всё это повышает роль анализа поэтического произведения, в процессе которого отправной точкой может служить сопоставление оригинала и перевода (если он есть): "Стихи мы должны читать

именно так, - говорил Б. А. Ларин, - как виртуоз читает музыкальную пьесу. Когда уже всё разъял и вновь сладил, всё заметил в деталях и запомнил все пассажи, тогда даст себе отдых, чтобы слились впечатления. Если потом сдует пепел с мерцающей памяти - засветит, оживит художественное создание" (21--50-51).

О трудности такого чтения и "усталости" от него говорила и Марина Цветаева: ... "усталость свою, по завершении вещи, я чту. Значит, было что перебороть и вещь далась не даром. Значит - стоило давать бой. Ту же усталость чту и в читателе. Устал от моей вещи - значит, хорошо читал и - хорошее читал. Усталость не опустошительная, а творческая. Сотворческая. Делает честь и читателю и мне"(4-120).

С Н О С К И

1.

Стихотворные тексты М. И. Цветаевой цитируются по следующим изданиям:

1. М. Ц в е т а е в а: Избранные произведения. М. - Л., "Советский писатель", 1965. Указывается страница, а в случае необходимости и год написания стихотворения.
2. М. Ц в е т а е в а: Сочинения в 2 тт., М., "Художественная литература", 1980. При ссылке на это издание указывается том и страница.
3. М. Ц в е т а е в а: Молодец. Prideaux Press. Letshwort. Herts. England. 1971.

2.

4. М. Ц в е т а е в а: Поэт о критике. - "Благонамеренный", № 2, кн. 2, март-апрель, Брюссель, 1926.
5. М. Ц в е т а е в а: Отрывки из кн. "Земные приметы". - "Воля России", № 1--2. Прага, 1924.
6. М. Ц в е т а е в а: Мать и музыка. - Сочинения, т. II.

7. М. Цветаева: Наталья Гончарова. - в кн. "Мой Пушкин", М., "Советский писатель", 1967.
8. М. Цветаева: Флорентийские ночи. - "Новый мир", № 8-1985.
9. М. Цветаева: (посвящение в черновой рукописи): "Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении - Борису Пастернаку" (1-753).
10. М. Цветаева: Герой труда (Записки о Валерии Брюсове) - Проза, изд. Чехова, Нью-Йорк, 1953.
11. М. Цветаева: Вольный проезд, - "Современные записки", т. XXI, Париж, 1924. стр. 263.
12. М. Цветаева: Письма Б. Пастернаку - "Вопросы литературы", № 4.

3.

13. П. Антокольский: Книга Марины Цветаевой. "Новый мир". № 4. 1966.
14. А. Белый. Поэтесса - певица - "Голос России", № 971 (цит. по Соч., т. II, стр. 522.)
15. В. П. Григорьев: К спорам о слове - В кн.: Слово в русской советской поэзии. М., "Наука", 1975.
16. В. П. Григорьев: Поэтика слова. М., "Наука", 1979.
17. В. П. Григорьев: Грамматика идиостиля. М., "Наука", 1983.
18. Л. Н. Дедюхина: Опыт анализа стихотворного текста (на материале стихотворения М. Цветаевой "Тоска по родине! Давно...")
Tudományos Közlemények, XII. k. N^o 623. Eger, 1974.
19. Л. Н. Дедюхина: "Стихи к Блоку" Марины Цветаевой
Tudományos Közlemények, XVI. k. N^o 778. Eger, 1982.
20. К. Квятковский: Поэтический словарь. М., "Советская энциклопедия", 1966.
21. Б. А. Ларин: О разновидностях художественной речи (Семантические этюды) - В кн.: Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. (стр. 50--51.)
22. Вл. Орлов: Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия. - В кн. М. Цветаева, Избр. произв.

23. R a b Z s u z s a. Cvetajeva - Álombeli lakomák.

Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981.

"... ezek a versek technikailag is lefordíthatatlanok. Villódzó szójátékai, acéltömörsége, zsonglörködése -- miközben valódi és mázas tárgyakat dobál, nem színes karikákat, hogy a hasonlatnál maradjunk, sőt, ahogy Vinokurov megjegyzi, eleven parazsat, egyik tenyeréből a másikra, -- archaikus nyelv és zsargon mesteri összefonása, egy szavas, sőt egytagú mondatai, s még mindezen felül az a sok leheletkönnyű "fogás", amit kifejezni sem tudok -- mindez igen sok versét viasszaszorítja az orosz korlátai mögé." - 321. o.

24. a) Рец. на "Молодец" М. Цветаевой: А. Ч е р н о в а - "Благонамеренный", кн. 1. янв.-февр., Брюссель, 1924.

б) В. К а д а ш е в. - "Студенческие годы", № 4. июль-авг., Прага, 1925.

LENGYEL ZOLTÁN

TÉR ÉS IDŐ KAPCSOLATA VASZIL BIKOV "HAJNALIG ÉLNI" CÍMŰ
KISREGÉNYÉBEN

A soknemzetiségű szovjet irodalom második vonulatához sorolható belorusz Vaszil Bikov háborús kisregényeinek olvasása során a befogadó gyakran kapja magát azon, hogy a mű cselekményének bűvkörébe, sodrásába kerül. Ez az olvasót magával ragadó sajátos bikovi atmoszféra tükrözi az író filozófiai, esztétikai és történelmi alapállását, elkötelezettségét, hitét az emberben rejlő határtalan lehetőségekben, viszonyát az alapvető etikai kategóriához, melyek ütköztetése az írónak minden művére jellemző. Bikov kisregényeinek belső feszültsége, cselekményüknek sodró hatása részben az itt vázolt ábrázolásmódból, részben a személyesen átélt háborús élményekből, részben pedig a tér és idő kapcsolatából, az utóbbinak a végletekig való felpörgetéséből vagy éppen hihetetlen összesűrítéséből adódik. E rövid tanulmány terjedelme nem teszi lehetővé, hogy részletekbe menően, összetettségükben vizsgáljam Bikov műveinek filozófiai, etikai, esztétikai rendszerét, törvényszerűségeit, általános jellemzőit. A bikovi kisregények általános elemzése helyett figyelmemet elsősorban a kisregények építkezésének egy sajátos filozófiai-esztétikai elemére, a tér és idő kapcsolatára fordítom. Ez a filozófiai és esztétikai kategória hat, sőt mintegy határt szab, behatárolja a szereplők cselekvését, teherként nehezedik rájuk, éles drámai kollíziók motiválója. E kategóriában keresendő a hősök választási szituációinak korlátozott volta, hisz választásuk az író kisregényeiben tulajdonképpen vagy--vagy szintre zsugorodik. A háborús keret vagy hősöket, vagy áruolókat, vagy fekete "Svarcokat", "Portnovokat", vagy mártír "Szotnyikovokat", "Ivanivszkijokat" vet fel-színre. Viselkedésük múltjukban, neveltetésükben erkölcsi alapállásukban, elvi elkötelezettségükben gyökerezik.

Maga a tér és idő objektív filozófiai kategória, de az esztéták és

irodalomkritikusok már régen nem csupán filozófiai kategóriaként kezelik e két fogalmat. Elég, ha Lessingre utalok, aki abból indult ki, hogy ha a művészet a valóságot tükrözi, s a valóságban, azaz a bennünket körülvevő környezetünkben testek és cselekvések vannak, akkor e testek térben léteznek, a cselekvések pedig időben. Látni kell azonban, hogy az irodalmi művekben a valós, reális idő átformálódik vagy lerövidül, vagy hosszúra nyúlik. "A műélvező a mű eseményeit nem annyi idő alatt éli át, amennyi az események végbemeneteléséhez reálisan szükséges lenne." "... e két idő-sík különbségét a szemlélet számára át kell hidalni. Ez a funkciója az irodalmi alkotásban megjelenő ... művészeti időnek, melynek előfeltétele a reális idő, azon alapszik, és annak elemeiből építi fel saját viszonyrendszerét." (Kolosi 1975. 728.) Az irodalmi időt az írók a maguk kedvére manipulálják, ha kell, hónapokat, éveket ugranak át, ha szükségesnek találják, a jelenből visszatérnek a múltba. Gyakran figyelhető meg ez Cs. Ajtmatov, V. Bikov, J. Bondarev, A. Adamovics, A. Ribakov műveiben is. (Lásd: Cs. Ajtmatov "Vesztőhely", "A versenyló halála", "Fehér hajó" című műveit, V. Bikov "Az út végén", "A halottaknak nem fáj", "Baljós jel", "Kőbánya" című kisregényeit; J. Bondarev "Égő hó", "A part", "Választás" című regényeit. E művek olvasása során a logikai kapcsolatot az egyes idősíkok között az olvasó teremti meg, az ő tudatában kapcsolódik egybe a múlt és jelen, jelen és múlt, jelen és jövő. Tehát a képzőművészeti alkotásokkal szemben -- melyek reális időben és térben léteznek ezen irodalmi alkotások szereplői az író fantáziája által teremtett művészi térben és időben mozognak, cselekednek. Mivel a művészet az író képzeletén, látásmódján átszűrt valóságot sajátosan tükrözi, így természetes, hogy a művészi tér és idő a létező tér és idő tükröződése. Vaszil Bikov műveiben a tér általában talpalatnyi földekre, névtelen magaslatokra, kízókamrákra, mocsaras vidékekre, belorusz ősrengetegekre, behavazott síkságokra korlátozódik, de más íróknál országok sorát is átfoghatja, sőt a cselekményt az író kiviheti a világmindenségbe is. (Lásd: Cs. Ajtmanov "Az évszázadnál hosszabb ez a nap" című regényét.) A tér ilyen "szabad kezelése" mellett az író művében "átalakítja" a valós, reális időt is. Ennek megfelelően a mű évszázadokat foghat át, vagy ellenkezőleg, csupán néhány órára korlátozódhat, az idő felgyorsulhat, vagy lelassulhat, szaggatottan folyhat vagy összefüggően.

A fent leírtak bizonyítására példaként V. Bikovnak 1973-ban megjelent "Hajnalig élni" című kisregényét kívánom vizsgálódás tárgyává tenni, hisz a gazdag bikovi életműben talán ez az egyedüli olyan kisregény, amelyben a művészi térnek és időnek kiemelt szerep jut. Mint Bikovnál oly gyakran, e kisregény cselekménye is in medias res kezdődik. A mű cselekménye rendkívül egyszerű. Főhőse 1941 telén tíz fős csoportjával egy néhány nappal korábban felfedezett német lőszerraktár felrobbantására indul. A szerencse nem szegődik melléjük. A raktárt időközben a németek áttelepítik. Ivanovszkij nem akar dolgavégezetlenül visszatérni, így megfoghatkozott csoportját visszaküldi, ő maga sebesülten egyéni akcióba kezd. Újabb objektum után kutat, de mivel ilyen nem talál, hazájának hasznát hajtva akar elpusztulni. Erejéből végül már csak annyira telik, hogy egy német szekereszt rántson magával a biztos pusztulásba. 1941 telén azonban, amikor a németek Moszkva felé törtek, ez az áldozathozatal sem volt elhanyagolható.

Ivanovszkij hadnagy és csoportja a műben versenyt fut az idővel, útját a téli behavazott táj, a németek által ellenőrzött tér leküzdése nehezíti. A szerző a kisregény elején azt is érzékelteti, hogy az az idő, mely oly drága a hadnagynak, közel sem annyira sürgető a felettesei számára. Az idő repül, s a csoport várakozik, várják az indulási parancsot. De idővesztéseget eredményez a korszerűtlen fegyverzet is. Ivanovszkij hadnagy minden döntése szorosan összefüggésben van az idővel való versenyfutással. Az önként vállalt harci feladatot egy éjszaka alatt kellett végrehajtaniuk, sikerre csak abban az esetben számíthattak, ha az éj leple alatt sikerül elvergődniük a hatvan kilométerre lévő célpontig. A táv túlságosan is hosszúnak tűnik a rendelkezésükre álló időhöz képest, s még hosszabbá teszik azt az előre nem látható véletlenek, az ellenség által birtokolt terep, a kellő harcedzettséggel és rutinnal nem rendelkező harcosokból hamarjában összeállított csoport, a korszerűtlen felszerelés. Ez az idővel való versenyfutás nyomja rá bélyegét az egész műre. Nem véletlen, hogy az órának mint időmérőnek oly fontos szerep jut a műben. Az író hangsúlyozza az óra pontosságát, műszerjellegét. Ivanovszkij órája kapocs, a múlt és a jövő közötti összekötő és elválasztó kapocs. A könyv lapján tucatszám találhatók az ilyen szókapcsolatok és mondatfoszlányok: "hirtelen elindult", "mozgás!, mozgás!", "a dolog nem tűr halasztást",

"egyetlen éjszaka", "értékes idő", "elfecséreltük a fél éjszakát", "túl sokat szöszmötölt", "tovább azonban már nem halaszthatta a dolgot", "a késlekedés valóban a halált jelentette", "már így is túl sokat késlekedett", "senki sem késlekedett", "egyszerűen nem jutott rá idő", "élénkebben mozogjon!", "élénkebben!", "négykézláb gyorsan előre kúszott", "mindent bele", "néhány másodpercig", "újabb másodperc telt el", "túl sok idő telt már el", "késésben vannak", "sebeseen nekiiramodott". E mondattöredékek, szókapcsolatok vagy szavak néhány egymást követő oldalon fordulnak elő, s nem is a mű közepén, hanem annak legelején. Az olvasó könnyen megbizonyosodhat maga is afelől, hogy Bikovnál ez a sajátos nyelvezet feszültségteremtő eszköz szerepét tölti be. Közben a csoportra virrad. A sietési szándék és az ellenség mozgása miatti várakozási kényszer újabb feszültséget szül mind a harcosokban, mind az olvasóban. Az idővel való versenyfutás és a hozott áldozatok azonban hiábavalónak bizonyultak. Az olvasó tudatába a döbbenet erejével, szinte paralizálólólag hasít bele a felderítő jelentése: "A raktár eltűnt". S e ponton az idővel történő versenyfutásból adódó feszültség feloldódik. A hadnagy -- aki a vezetése alá rendelt csoport harcosainak testi épségéért is felelősnek érzi magát -- úgy dönt, hogy katonáit visszaküldi. Most már nem tekintget sűrűn órájájára, erre már semmi szükség. A kitűzött cél, mely eddig siettetle, őrzte őket, semmivé foszlott. Arra azonban változatlanul szüksége van, hogy fellettese elöött bizonyítsa az ügy iránti elkötelezettségét; hogy rászolgáljon a bizalmukra. Ivanovszkijt most már csak egy cél vezérli: az, hogy halálával is hasznossá tegye magát, minél nagyobb veszteséget okozzon az ellenségnek. Az ember valamiért születik e világra, nyomott kell hagynia maga után, halálával bizonyítania kell, hogy nem élt hiába. Bikov, a háború poklát megjárta frontkatona, itt a maga értékítéletét adja Ivánovszkij szájába. Ő ugyanis azt vallja, hogy a háborúban sorsunkat a lehetőségek határán belül mindig irányítanunk kell. Erre vállalkozik a vizsgált kisregény főhőse. Arra az órára, mely a múltó perceket méri, most már nincs szüksége, hiszen küzdelme ezúttal már az örök idő elleni küzdelemben megy át, melyből kinek-kinek több-kevesebb adataik a sorstól. A főhős most már nem élni, hanem csupán "hajnalig élni" akar. Kezdetét veszi az újabb versenyfutás az idővel, a neki kimért idővel, a percekkel. "Ivanovszkij most már határozottan tudta, hogy nem marad életben, nem menekül

meg, nem kerül vissza az embereihez, hogy ezen a mezőn pusztul el, a két ismeretlen falu között, és senki sem tesz majd jelentést halálukról, sem pedig erről a német törzsről. (Bikov: 1975: 204) Utolsó tette véghezvitelére neki magának van szüksége. A fagyhalál és elvérzés küszöbén csak ez a tett igazolhatja korábbi létét. Pusztulásával is hazájának akar hasznára lenni. Az idővel való versenyfutása itt már az értelmetlen halál ellen irányul. S mert hihetetlen akarattal küzd, e versenyfutás az ő sikerét hozza. Az időtől kikényszeríti, hogy addig ne hunyjon ki benne a szikra, míg nem vetődik erre az útra egy ellenséges jármű, amelyiket kibiztosított gránátjával kamikázeként a levegőbe repíthet. "Természetesen el fog tűnni: mindössze néhány másodperce van már csak hátra, aztán az Örök Nagy Nyugalom következik. Az ő helyzetében valóságos megváltás, hogy egyszeriben megszabadul minden szenvedéstől. Mások viszont életben maradnak. Győznek, új városokat építenek ezen a derűs zöld mezőn, teli tüdőből lélegeznek, dolgoznak, szeretnek. Ám ki tudja, boldog jövőjük nem attól függ-e, hogy Ivanovszkij hadnagy, a huszonkét éves szakaszparancsnok, hogyan hal meg ezen az országúton?" (Bikov: 1975. 221) A fenti idézet jó érzékelteti, hogy a kisregény korábbi lapjain órákra, percekre bontott idő a mű végén történelmi távlatot kap. A háborús jelen és a békés jövő képe összekapcsolódik, a kettő egymástól elválaszthatatlan. Ivanovszkij áldozatát éppen e jobb jövő eljövetele érdekében hozza. Az írónak ez a retrospektív szemlélete, a jelenből múltba történő visszatekintése és a múlt háborút győzelemre vivő harcosok szemüvegén keresztül jövő láttatása több bikovi kisregényben fellelhető. (Lásd: a "Farkascorda", "Alpesi ballada", "A halottaknak nem fáj", "Kőbánya" című kisregényeket.)

A kisregényben az időviszonyok vizsgálata elképzelhetetlen a nélkül a közeg nélkül, melyben az író hősei mozognak, cselekednek. A bikovi hősök az őket körülvevő közeg legyőzésén fáradoznak. E tér leggyakrabban szereplőellenes: komor, összhangban áll a döntő csatára készülő harcos vagy harcosok kedélyállapotával. Az író a háborús légkör megteremtése érdekében minden eszközt megragad. Nem mulasztja el leírni, milyen szélben, milyen terepen, milyen fény- és időjárási viszonyok mellett folyik a támadás. A hó, sár, mocsár, eső, sík terület, erdő, horhos, fagyott föld, fellobbanó rakéta, magaslat hol a harcosok mozgását, vállalkozását akadályozza, hol pedig szövetségesükként, védelmet nyújtó menedékként jele-

nik meg. E sajátosságok szinte kivétel nélkül minden bikovi kisregényről elmondhatók. A fenyevesek, melyekben a harcosok rejtőzködni kényszerülnek, az átmeneti biztonságot nyújtó mocsarak, a felperzselt falvak, a behavazott mezők, a magányos temető, a menedékkül szolgáló fürdőház -- mind megannyi térben elhelyezkedő tárgy, terepszakasz, mely a hosszabb tartózkodásra való berendezkedést lehetetlenné teszi. E közegben a hős vagy hősök nem kis erőfeszítés árán csak elvergődni tudnak a kitűzött célig. E táj az akadálymentes előrehaladást kizárja, lehetetlenné teszi. Ezt figyelhetjük meg az "Elmesz, de visszatérsz-e?" című kisregényében, ezt látjuk "Az út végén" című műben, és ennek lehetünk tanúi a "Hajnalig élni" című bikovi alkotásban is. Ilyen közegben cselekszenek a "Baljós jel" főszereplői is, Petrok és Sztjepanyida. A félhomály, mely komor színbe von mindent, a napfény, a derű hiánya Bikovnál hangulatteremtő eszköz. A tér ezekben a kisregényekben nem hasonlítható a Szimonov trilógiájában bemutatott térhez, vagy Csakovszkij "Blokád" című monumentális regényében megrajzolt térhez. Bikovnál ez abból adódik, hogy kis létszámú egységeket mozgat, harcosai általában alacsony beosztású közlegények vagy legfeljebb altisztek. A táv, amit meg kell tenniük, a tér, amit le kell győzniük, az hozzájuk, végrehajtandó feladatukhoz méretezett. A nehézség nem is ebből adódik, hanem abból, hogy e harcosok megszállt hazájukban csak rejtőzködve, nagy körültekintéssel haladhatnak. A sajátosan "bikovi tér" érzékeltetésére álljon itt néhány -- Bikov műveinek nyelvezete szempontjából sem elhanyagolható -- rövid részlet a vizsgált kisregényből. "A völgyteknőben a hó még mélyebb volt, az emberek vállig belesüppedtek. Átnedvesedett térdük alatt kitapinthatóvá vált a fagyos, szúrós fű, valószínűleg itt kezdődött a mocsár" (Bikov 1975. 16). "Állandóan a kis völgyteknőben kellett haladniuk, innen kellett eljutni a patakpart cserjéséhez, onnét pedig a bokrok védelme alatt kellett továbbkúszniuk." (Bikov 1975. 16). "A hadnagy hirtelen befordult a cserjésbe, négykézláb elmászott a kis folyó nem túl magas partjáig, amely fölé néhány vaskos, fekete égerfa hajolt, és a partról elszántan átlendült a hóborította, sima jégükörre. A túlsó parton a bozót gyérebbernek látszott, keskeny sávként húzódott a part mentén, odébb pedig a domb kezdődött a faluval és egy félreeső, dűlendező pajta tövében ázott német lövészárokkal." (Bikov 1975. 22)

"Szokatlan erővel és ügyességgel kúszott a part mentén, egészen beásta

magát a hóba, amely irgalmatlanul belepte az arcát, betömte a száját, akadályozta a légzésben, és vakította a szemét. Amikor aztán újból visszanyerte tájékozódóképességét, hirtelen észrevette, hogy balról egy térdmagasságig érő dombocská rejti őt el a falu elől -- nyilván a mezsgyén a szántóföld és kaszáló között." (Bikov 1975. 24): "A hadnagy hirtelen elindult a tisztás irányába, a porhanyós hóban azonban a sítálapok rosszul csúsztak: belesüppedtek a mély kerékvágásokba, s csupán felkunkorodó orruk látszott ki. A gallyak beleakadtak az álcázóköpenybe, letépték a fejéről a csuklyát. Mintegy negyedórába telt, míg a hadnagy keresztülvergődött a cserjésen, és kiért végre a mezőre. Itt váratlanul heves szélroham kapta el, a hely azonban jóval tágasabb lett." (Bikov 1975. 35)

Az ilyen és ehhez hasonló idézeteket, tájleírásokat tucatszám sorolhatnám és nem csupán az írónak itt vizsgált kisregényéből. Ivanovszkij és csoportjának harcosai az éj leple alatt egy útszakasz leküzdésére vállalkoznak. Ez az út veszélyeket tartogat számukra, sokuk számára ez lesz életük utolsó útja. Az út mint motívum vissza-visszatér Bikov más kisregényeiben is. Az "Alpesi ballada" hőseinek útja a német koncentrációs táborból a jugoszláv partizánok ellenőrizte Triesztbe vinne, de ők épp úgy nem érnek célhoz, mint Zoszja Nyerejko az "Elvész, de visszatér-e?" című bikovi kisregényben. A hősokeket útjuk során az író gyakorta magukra hagyja. Ilyenkor parancsot sehonnan sem várhatnak, segítséget nem remélhetnek. Döntésre kényszerülnek, mely döntéstől további sorsuk alakulása függ. Egyesek vállalták megkezdett útjuk végigjárását, bármit is tartogat az számukra, mások megalkuvókká, árulókká válnak, letérnek a helyes útról. (Lásd: "Az út végén" című kisregény két szereplőjének, Szotnyikovnak és Ribaknak útját). Már az itt említett kisregény magyar címe is okfejtésemet látszik bizonyítani. Ezek a bikovi hősök által járt utak a tértől sohasem választhatók külön.

Jegyzetek

1. Kolosi T. Világirodalmi Lexikon, Akadémiai Kiadó, 1975. 728.
2. Bikov, V. Hajnalig élni, Magvető Kiadó, 1975. 204
3. Bikov, V. Uo. 221.
4. Bikov, V. Uo. 16.
5. Bikov, V. Uo. 16.
6. Bikov, V. Uo. 22.
7. Bikov, V. Uo. 24.
8. Bikov, V. Uo. 35.

В статье "Связь пространства и времени в повести Василя Быкова: "Дожить до рассвета" рассматривается повесть белорусского писателя и делается вывод, что благодаря своеобразию временных характеристик в этом произведении, как и во многих других повестях писателя, достигается та напряжённость, которая отличает повести Быкова от военных произведений других советских писателей. Местом действия героев повести служит та среда, то пространство, которое каждую минуту грозит опасностью. Пространство в произведениях Быкова не является необъятным, оно вполне было бы преодолимо, если бы обстоятельства не оборачивались против героев. Особенности его изображения (тёмные мутные облака, тусклый свет, мрачное небо и т. д., и т. п.) гармонируют с душевным настроением героев.

HEKLI JÓZSEF

A MAI SZOVJET DRÁMA EGY SAJÁTOS VONULATA
(ALEKSZANDR GELMAN)

A dráma léte nem mindig szabályszerű, szolgálhat különféle meglepetésekkel. Paradox műfaj. Köztudott, hogy a dráma történetében vannak olyan időszakok, amikor hosszú évtizedeket a nyugodt, egyenletes fejlődés jellemez, kialakulnak szilárd elvek és kritériumok, s azok változhatatlannak tűnnek. Aztán hirtelen minden felborul, a szilárd kategóriák felbomlanak, tendenciák és elvek szétválnak vagy összemosódnak, s amiről azt gondolták, hogy nem színpadszerű, színpadszerűvé válik, az érdektelen, a megszokott izgalmasan érdekes lesz. Az új feltartóztathatatlanul, nagy erővel jelentkezik, s kialakítja az új értékrendet. A fentieket bizonyítja a szovjet irodalomban a hatvanas--hetvenes évek fordulóján tért hódító új drámairányzat, az úgynevezett "termelési dráma".

A hetvenes évek termelési drámainak óriási kisugárzása volt. Éppen ezért nem tekinthető véletlennek, hogy a szovjet színházművészet egyik "nagy öregje", a cselhovi tradíciók jeles folytatója, Viktor Rozov, aki egykor olyan ádázul harcolt e "műfaj" ellen, maga is írt ilyen darabot, de a háromfelvonásos "Szituáció"-ban (másik címe Kényes helyzet, 1973) is -- részben -- hű maradt az író önmagához, s "egylakásos" dramaturgiájához. A darab eseményei -- bár azok az üzem világából fakadnak -- a lakás négy fala között játszódnak le. A magánélet konfliktusa viszont -- közvetve és közvetlenül is -- a termelő, az alkotó munka izgalmaiból ered. Ezért a "Szituáció" a termelési és a pszichológiai dráma elemeinek és motívumainak sajátos elegye.

A tematikailag és műfajilag egyaránt sokszínű szovjet drámairodalomban üstökösként jelentkező új irányzat, a "termelési dráma" szinte hetek alatt meghódította a színházrajongókat. E drámatípus modern képviselői -- elsősorban Alekszandr Gelman -- már címükben is hangzatos művekkel jelent-

kezetek: M. Satrov: Holnapi időjárás, I. Volcsek: A leváltott és a kinevezett, G. Bokarjev: Olvasztárok, V. Csernih: Az érkezés és a távozás napja, A. Gelman: Visszajelzés. A nagy visszhangot kiváltott "termelési drámának" egyesek korszakos jelentőséget, beláthatatlan sikereket jósoltak, míg mások gyorsan múló, kérészéletű divatjelenségnek vélték. Bizonyos idő távlatából azt mondhatjuk, hogy egyik tábornak sem lett teljesen igaza. Bár a "termelési dráma" veszített lendületéből, végleges kifulladásáról még több mint másfél évtized után sem beszélhetünk. Kétségtelen tény, hogy nem lett meghatározó drámatípus, de -- úgy tűnik -- nem ment ki teljesen a "divatból" sem.

A "termelési dráma" egyik legmarkánsab képviselője, mondhatni vezéregyénisége, Alekszand Gelman. Nevének jó csengése van a színházak világában, hiszen az építkezések és gyárak munkás hétköznapijaiból indult szerző termelési drámái, a maguk idejében, izgalmas eseménynek számítottak, s mindig zajos, polemikus fogadtatásban részesültek. Darabjai az újabb szovjet drámaírás egyik jellegzetes törekvését méltóképpen reprezentálják, s ezek a közéleti ihletésű és dokumentatív stílusú művek hosszú időre egy "új hullám" közkedvelt típusává váltak. Gelman bátran rugaszkodik el színműveiben a megcsontosodott ideáktól, a meggyökeresedett alapfogalmaktól, s érzékletesen mutatja meg darabjaiban azok átértelmeződését, konkrét termelési és élethelyzettől függően esetleg teljes átalakulását. Gelman nem csupán éles, mai konfliktusokat bátran bemutató drámaíró, hanem azon szerzők sorába tartozik, akik új utakra vitték a szovjet drámairodalmat, új lehetőségeket, szokatlan ábrázolási eszközöket villantva fel. Jellegzetes drámái elsősorban azt hirdetik, hogy le kell számolni a hamis illúziókkal, s a valóság igazi mozgásait, tényleges hőseit kell ábrázolni. A legfontosabb: meglátni és megláttatni az élet legfőbb tendenciáit, társadalmi, érzelmi és egyéb hullámválzásait. Művei nem kioktatni akarnak, hanem felkavarni és elgondolkodtatni, mehökkenteni és aktivizálni.

Jelentős darabjai, az Egy ülés jegyzőkönyve, a Visszajelzés, a Mi, alulírottak és a Magasfeszültség egy egységes folyamatot alkotnak, amelyeknek -- s egyúttal a sajátos drámaformának is -- az egyik kulcseleme a publicisztika. Ugyancsak jellegzetes gelmani sajátosság, hogy színműveiben nem a dogmatikusok, az "agyonülésezők" élezi a konfliktusokat, s nem

is ők kerekednek felül, hanem éppen ellenkezőleg, a beosztottak, az "alulnézetből" is jobban látók provokálják ki a nyílt összezsapásokat, s szokatlanul merész fellépésük készletlen kendőzetlen színvállásra a megalukuvó, visszahúzódnó erőket. Újfajta hősei, a valódi szakemberek, kellő felkészültséggel és hozzáértéssel, a fiatalság arcátlan bátorságával és kegyetlenségével üzennek hadat a szakmai torzulásoknak és melléfogásoknak, a kényelmes megelégedettségnek, a hangzatos frázisoknak. Nem kevésbé fontosak a termelési drámákban a kellékek sem, mint az állandó izgalmakat kiváltó telefonok vagy a zavarba ejtően elméretezett asztalok. Színműveit jellemzi bizonyos hézagosság, mondhatni "szellősség", ami elsősorban a szerkesztésre és a karakterábrázolásra vonatkozik, nagy lehetőségeket biztosít a színházak számára a jó értelemben vett aktualizálásra és atmoszférateremtésre.

Gelman drámaíróművészetének felvázolása kapcsán ide kívánczik az a tény is, hogy a termelési dráma legelső hulláma még a húszas--harmincas évek fordulóján csapott a magasba. Ebből az időből elsősorban Nyikolaj Pogogyin "Tempó" és "Poéma a fejszéről" című darabjai maradtak a legemlékezetesebbek. A hetvenes években készült színpadi alkotások -- köztük Gelmané is -- azonban alapvetően különböznek az előbb említettektől, s nem úgy termelési drámák, ahogy azokat korábban értelmezték. A legfőbb különbség abban van, hogy az író művében megragadja a politikailag aktualitást. A termelési környezet sem azt jelenti, hogy a darabok egy technikai vagy szervezési kérdés szakszerű vitáinak színterévé teszik a drámát. Az író elsősorban nem a termelési szakproblémák, hanem az azok tükrében jelentkező emberi, társadalmi, erkölcsi gondok izgatják. A színművek mai hősei a termelés során felmerülő emberi kapcsolatoknak, etikai tényezőknek szentelnek fokozottabb figyelmet, a harmincas évek drámáinak alakjai pedig még magának a termelésnek a sorsát vitatták.

A legújabb termelési drámák szerzői -- legfőképpen Gelman -- kimondottan annak a termelési környezetnek, szakmai közegnek az ábrázolására összpontosítanak, ahol a személyiség, a rátermettség hangsúlyozottan nyilvánul meg. Gelman már említett darabjaiban is konkrét, azonnali megoldásra váró problémák vannak terítéken, amelyek kapcsán a hősök szakmai hozzáértése, megfontolt cselekvésre, helyes döntéshozatalra való képessége avagy képtelensége teljes bizonyossággal megmutatkozik. A korai drá-

is ők kerekednek felül, hanem éppen ellenkezőleg, a beosztottak, az "alulnézetből" is jobban látók provokálják ki a nyílt összecsapásokat, s szokatlanul merész fellépésük kényszeríti a kendőzetlen színvallásra a megal-
kuvó, visszahúzódo eröket. Újfajta hősei, a valódi szakemberek, kellő felkészültséggel és hozzáértéssel, a fiatalság arcátlan bátorságával és kegyetlenségével üzennek hadat a szakmai torzulásoknak és melléfogások-
nak, a kényelmes megelégedettségnek, a hangzatos frázisoknak. Nem kevésbé fontosak a termelési drámákban a kellékek sem, mint az állandó izgalmakat kiváltó telefonok vagy a zavarba ejtően elméretezett asztalok. Színműveit jellemzi bizonyos hézagosság, mondhatni "szellősség", ami elsősorban a szerkesztésre és a karakterábrázolásra vonatkozik, nagy lehetőségeket biztosít a színházak számára a jó értelemben vett aktualizálásra és at-
moszférateremtésre.

Gelman drámaíróvészetének felvázolása kapcsán ide kívánczik az a tény is, hogy a termelési dráma legelső hulláma még a húszas--harmincas évek fordulóján csapott a magasba. Ebből az időből elsősorban Nyikolaj Pogogyin "Tempó" és "Poéma a fejszéről" című darabjai maradtak a legemlé-
kezetesebbek. A hetvenes években készült színpadi alkotások -- köztük Gelmané is -- azonban alapvetően különböznek az előbb említettektől, s nem úgy termelési drámák, ahogy azokat korábban értelmezték. A legfőbb különbség abban van, hogy az író művében megragadja a politikailag aktuá-
lisat. A termelési környezet sem azt jelenti, hogy a darabok egy techni-
kai vagy szervezési kérdés szakszerű vitáinak színterévé teszik a drámát. Az író elsősorban nem a termelési szakproblémák, hanem az azok tükrében jelentkező emberi, társadalmi, erkölcsi gondok izgatják. A színművek mai hősei a termelés során felmerülő emberi kapcsolatoknak, etikai tényezők-
nek szentelnek fokozottabb figyelmet, a harmincas évek drámáinak alakjai pedig még magának a termelésnek a sorsát vitatták.

A legújabb termelési drámák szerzői -- legfőképpen Gelman -- kimon-
dottan annak a termelési környezetnek, szakmai közegnek az ábrázolására összpontosítanak, ahol a személyiség, a rátermettség hangsúlyozottan nyilvánul meg. Gelman már említett darabjaiban is konkrét, azonnali meg-
oldásra váró problémák vannak terítéken, amelyek kapcsán a hősök szakmai hozzáértése, megfontolt cselekvésre, helyes döntéshozatalra való képessé-
ge avagy képtelensége teljes bizonyossággal megmutatkozik. A korai drá-

mákban a magánélet mozzanatainak nincs túl nagy jelentőségük, mert a társadalmi élet általában fölébe kerekedik a személyes életnek. Mindez azonban nem zárja ki azt, hogy az érzelmi hullámvás, a lelki finomság, vagy akár a romantikus szárnyalás ne villan hasson elő alkalmanként a hősök jelleméből a gyár falai között, a konfliktusok csúcspontjain vagy a termelés ügyes-bajos dolgainak bármely szférájában.

Az új típusú termelési drámák sorozata Ignatyij Dvoreckij "A kívülálló" című darabjával indult. Cselekménye stílusszerűen -- amint a többi hasonló színmű is -- egy gyárban játszódik. Az egyetemről nemrég kikerült mérnök, az "önző technokrata" és főnökei között éles konfliktus támad, de a munkások megérzik Cseszkovben a dolgát értő és szerető szakembert, s mellé állnak. A "kívülről jött" lassan saját emberük lesz. A sikeres darabot rövid időn belül újabbak követték, s Dvoreckij mellett Szalinszkij, Satrov, Bokarjev, Volcsek s mások nevéből lettek hangosak a színházak.

A mindmáig legjobb termelési drámák azonban kétséget kizárólag Alekszandr Gelmant dicsérik. Mind az "Egy ülés jegyzőkönyvé"-ben (1976) -- amely egy sajátos prémium-visszautasítás történetét mondja el --, mind a "Visszajelzés"-ben (1977) -- amely egy látszateredményekre épülő idő előtti üzemegység-átadási kísérlet negatív tanulságait elemzi -- igazi társadalmi konfliktus viharzik. Mindkét dráma olyan "visszajelzés", amely egy egész társadalomnak tanulsággal szolgálhat, sőt kell, hogy szolgáljon.

Alekszandr Gelman viszonylag későn jelentkezett az irodalomban. Egyik írásában így vall magáról: "... harmincöt éves fejjel kezdtem írni. Addigra már nagyon sok helyen megfordultam, dolgoztam az ország legkülönbözőbb vidékein, Lvovban, Szevasztopolban, Kamcsatkán, Leningrádban és a legkülönbözőbb munkahelyeken: harisnyagyárban, építkezéseken, üzemekben, majd újságíró lettem... nem készültem drámaírónak, a sors hozta, hogy az lettem...". Ezt látszik bizonyítani első komolyabb irodalmi kísérlete. Ez a nagyobb lélegzetű mű, az "Egy ülés jegyzőkönyve", amely eredetileg filmforgatókönyvnek készült, "Prémium" címmel, rögtön országos érdeklődést, szenvedélyes vitákat váltott ki. Az emberi magatartások ütköztetésének, a keményebbre fogalmazott morális kérdés-felelet sorozatoknak újszerű változatát ígérő termelési dráma középpontjában az a rendkívül szo-

katlan esemény áll, hogy Potapov és brigádja nem hajlandó felvenni a prémiumot, helyette a pártbizottsági ülés nyilvánossága előtt a brigád feje a vezetés elvi, erkölcsi kérdéseit feszegeti. A heves viták során az is hamar kiderül, hogy a tét nem csupán az üzem, a termelés további sorsa, hanem -- közvetve -- a társadalom egészséges életműködése.

A dráma alapkérdése az: mi az oka, hogy a tizenhét tagú betonozóbrigád vezetője, Vaszilij Patopov a nagy fontosságú építkezés valódi rendjének megteremtése érdekében látszólag rendet bont, s nem hajlandó semmiféle kompromisszumra? A bátor tett, a prémium-visszautasítás mélyebb okait Potapov lépésről lépésre tárja fel. Szenvedélyes szavai nyomán egyre világosabbá válik, hogy a kiutalt prémium csupán egyharmada annak az összegnek, amit a betonozók jobb anyagellátással és munkaszervezéssel megkaphattak volna. A prémiumösszeghez úgy jutott a vállalat, hogy "objektív" nehézségekre való hivatkozással elérték a főhatóságnál, hogy csökkentse az eredeti tervet, majd ezt teljesítették túl. Kényes állításaihoz a brigádvezető perdöntő bizonyítékokkal is szolgál. A fiatal közgazdász, Milenyina pontos számításai mindenkit meggyőznek.

A rendkívül érdekes termelési dráma szerzője arra is vállalkozott, hogy a mélyértelmű tanulságokat személyekre is lebontsa. A Potapov "provokálta" éles vitákban majd mindenki felszólal, s a pártbizottsági ülés résztvevői sajátos totalitásban mutatkoznak meg. A legtöbben szólamszerű, felületes, méltatlankodó, fölényes vagy éppen bagatellizáló megnyilatkozásokkal próbálnak pontot tenni a kínos ügy végére. Az opportunizmusra hajló személyzetis, Ljubajev, például békítgetni igyekszik, a tervosztályvezető, Ajzatullin tanácsstalanságában egy jelentéktelen tárgy elvesztésének a színvonalára próbálja degradálni az esetet, a másik brigád vezetője, Komkov, a "bevált" sablonok mögé bújik, Batarcev igazgató szószóló. Ketten hallgatnak csupán: Szolomahin, a párttitkár és Frolovskij, a fődizspécser. A végletekig kiélezett helyzetben Szolomahin kér utoljára szót. Bátor, önkritikus szavai nyomán enyhül a feszültség: "Az a véleményem, hogy ha most nem fogadjuk el Potapov javaslatát, akkor bennünket, úgy is, mint pártbizottságot, el kell zavarni...". Az ülés résztvevői -- a párttitkár kemény mondatai nyomán -- gondolataikba mélyednek, s új szemszögből próbálják megemésztetni a történeteket.

A dráma legfőbb tanulságát -- a felgyorsult élet többet követel min-

denben, munkában, szaktudásban, szervezésben, emberi hozzáállásban, amely benne vibrál a viharos pöb-ülés minden mozzanatában -- a neves leningrádi rendező, Georgij Tovsztonogov különlegesen művészi érzékkel és fogásokkal emelte meg. A hetvenes évek közepének ez a nagy színházi szenzációja újabb bizonyítékkal szolgált ahhoz az ismert tényhez, hogy egy remek színházi előadás a kitűnően megkomponált drámai mű mondanivalóját hatásosabbá, plasztikusabbá teheti. Tovsztonogov színpadán az "Egy ülés jegyzőkönyvé"-nek konfliktusa -- magam is láttam a darabot -- még inkább kiteljesedett, szinte a végletekig feszültté vált, s a színészi megjelenítés nyomán olyan apróbb, de nem jelentéktelen momentumok is felszínre kerültek, amelyek az olvasás során, a sorok között gyakran elveszhetnek.

A "Visszajelzés" sok tekintetben emlékeztet az "Egy ülés jegyzőkönyvé"-re. Ebben viszont már nem az üzemi, hanem a városi és a területi pártbizottság a drámai helyszín. A mű kiindulópontja a következő: a novogurinszki kombinát építkezésén legyen-e határidő előtti átadás, legyen-e látványos siker, kitüntetésosztás? Bár a műszaki és biztonsági feltételek nem megfelelőek, az első termelési blokkot mégis idő előtt átadják.

Gelman színpadi vitairata mindvégig feszülten izgalmas. A pro és kontra vélemények ütköztetése során pillanatonként robbannak ki újabb és újabb konfliktusok gazdasági vezetők és pártmunkások között. A sokszereplős dráma izzó vitái nyomán mindkét irányzat képviselőinek reális és irreális álláspontja egyre jobban kikristályosodik. A legtöbben szorgalmazák az elhamarkodott ígélet -- az első üzemesség határidő előtti felavatása -- perfektuálását. Ők nem látják -- vagy nem akarják látni --, hogy a látványos "részsiker" végeredményben hátráltatja a kombinát egészének felépítését, s a tervezett ünnepi aktus nem termelési győzelem, hanem súlyos kudarc. Miközben sokan a harsány ünneplés, a nagy prémiumosztás lázában élnek, csak néhányan érzékelik pontosan a hibás döntést, s miként az "Egy ülés jegyzőkönyvé"-ben is, ismét egy közgazdász, Vjaznyikova beadványai hívják fel elsősorban a figyelmet a rohammunka hatalmas veszélyeire. Vjaznyikova "visszajelzését" az újonnan kinevezett párttitkár, Szakulin magáévá teszi. Különleges jelentőségek kap a Gelman-darabban az a gondolat, hogy a helyes visszajelzés igazolható, helyesbíthető, elvethető fontos dolgokat, de a hiteles visszajelzés elmaradása sorsdöntő hibák forrásává válhat.

Bár végül a látszateredmények a valóság fölé kerekedtek, a dráma mégis azt sugallja -- főleg Szakulin s a hozzá közelállók helytállásában bízva --, hogy a hasonló hibák nem fordulhatnak ismét elő. Az önmagán jóval túlmutató érvénnyel és gondolati tartalommal bíró dráma sok-sok konfliktussal felfokozott fordulattal jut a valóságot nem szépítő végkifejletig. Gelman félreérthetetlenül érzékelteti darabjában, hogy nem csupán helyi ügyekről, nem novogurinszki kuriózumról van szó, hanem a társadalomépítés, a mindennapok erkölcsének alapvető kérdéseiről. A drámából szinte kisugárzik az a gondolat, hogy végleg szakítani kell a régimódi, a beidegződött munkastílussal, s egy újfajta magatartást, a mindent hozzáértően és felelősségteljesen megfontoló s annak alapján döntő emberi magatartást kell kiformálni. Az író és egyben a közvélemény álláspontját a színmű egyik hőse, Lonsakov így összegzi: "Az igazság kimondásához nem kell se technikai apparátus, se építőanyag-készlet. Egyszerűen csak becsület kell és megfelelő bátorság. Ha ma kizárjuk az életünkéből, dolgainkból az elemi hazugságot, akkor ennek, szilárd meggyőződése, jelentős gazdasági eredménye is lesz."

A "Visszajelzés" iránt, a maga idejében, rendkívüli érdeklődés nyilvánult meg. Ezt bizonyítja az is, hogy az 1977-es moszkvai és leningrádi bemutatókkal szinte azonos időben a budapesti Nemzeti Színház is műsorra tűzte a darabot.

A hetvenes évek végén írt Gelman-darab, a "Mi, alulírottak" bizonyos mértékben különbözik az előbbiektől. Egyrészt abban, hogy az író a megszokott dramaturgiai eszközeit újabbakkal bővíti, másrészt pedig a hősök magánélete erőteljesebben belejátszik a munkahelyi ügyekbe. Gelman ismét a dolgok sűrűjébe vágott, s a magán- és közéleti síkon bonyolódó darabjában az érdekek harca során a mai élet több területét fogja át. A dráma rendkívül kiélezett cselekménye egy száguldó vonaton játszódik, ezen utazik a sebtében összetákoltt kenyérgyár átvételét megtagadó bizottság és az utánuk loholó, döntésváltoztatást erőszakoló "küldöttség". A "Mi, alulírottak"-ban is, éppúgy, mint a "Visszajelzés"-ben két ellentétes gazdasági szemlélet csap össze. Képviselőik, a kenyérgyár volt igazgatója, majd magasabb posztra került Grizsiljuk és az utód, az önigazolásul sikereket hajszoló Jegorov mindvégig a háttérben maradnak. A termelési "bohózatban" a Jegorov embere, Singyin irányította "bizottság" mindent bedob, furfan-

got, trükköt, erotikát, hogy az ominózus átvételi jegyzőkönyvön a szentesítő aláírást kierőszakolja. Már-már úgy tűnik, hogy Singyinék fáradhatatlan ostromát siker koronázza, amikor hirtelen összeomlik a "küldöttség". Az átvételi bizottság elnökének, Gjevjatovnak a szavai -- amelyeket Singyinhez intéz -- szélesebb általánosítással a korrupciók, a visszaélések, a látszatrekordok teljes felszámolását szorgalmazzák: "... Hogy mi mindent kell figyelembe vennem... Egyszer arra hívják fel a figyelmemet, hogy egy idős vezetőről van szó, másszor arra, hogy egy fiatal vezetőről... Egyszer olyanról, aki nemrég nősült, máskor olyanról, aki nemrég vált el... Ha mindent figyelembe vennénk, fiatalember!... Semmit sem szabad figyelembe venni! Csakis a tényleges szabványokat, normákat, előírásokat -- megfelel-e ezeknek a termék vagy sem. A legkisebb selejt esetén nincs átvétel..."

A "Mi, alulírottak"-kal szemben a Magasfeszültség (1980) más értelemben termelési dráma. Gelman ugyanis a termelés szülte ellentéteket áttette a magánélet szférájába. Paradox módon úgy is fogalmazhatnánk, hogy az író a magánéletet, a személyes drámát "termelésiesítette". A két szereplős darab -- a férj és a feleség -- szűk családi körben ütközteti a termelés és az intim kapcsolat legkényesebb kérdéseit. Andrej és Natasa házassága már évekkel ezelőtt megromlott. A karrierista Golubjev a bűvös termelési mutatókat, az anyagi sikereket hajszolja, s elhanyagolja családját. Egy szörnyű tragédia -- gyermekük mindkét kezét elvesztette áramütés következtében az apa vezette építkezésen -- minden régebbi viszályt felszínre hoz. A házaspár majdnem tettelegességgig fajuló vitája nyomán az is világossá válik, hogy az együtt töltött esztendőkhöz alatt felhalmozódott ellentétek aligha simíthatók el. Gelman nem hagy kétséget afelől darabjában, hogy a férj és a feleség közös életük során -- más-más szinten -- egymást "segítette" a sorsrontásban. Golubjevet nagyraárgó felesége alulírja a magánéletben, karrierista ambíciói pedig a termelés területén kényszerítik megalkuvásokra, nemegyszer családrdságokra. A kétfrontos csatározásokba belefáradt igazgató, hogy magát és a "tervteljesítést" -- azaz a karrierjét -- mentse, minden áldozatra hajlandó, beleértve Natasával való szakítását is. Ugyanakkor az asszony is saját kreatúrájába, a "sikeremberbe" bukott bele. A sok apró tényből felépített izgalmas dráma összességében nem csupán egy "termelésiesített" -- s egyben elrontott --

házasság anatómiája -- az is! --, hanem egyúttal felvázolt egy modern kor- és kórtünetet, az erkölcsi megroppantást. A darab mindenkihez szóló nagy figyelmeztetését az író a férjjel szópárbajt vívó Natasa szájába adja: "Régen nem gondolkozol te már! Úgy élsz, mint egy bekapcsolt gép. Léged valaki húsz évvel ezelőtt bekapcsolt, s azóta nem tudsz megállni. Autómata vagy, nem ember..."

A "Magasfeszültség" Gelman talán legsikerültebb darabja, amely azt is példázza, hogy egy igazán jelentős termelési dráma nem reked meg a termelés kényesebb kérdéseinek a tárgyalásánál, hanem azokat szervesen összekapcsolja az élet erkölcsi problémáival, a szociális, etikai helyzetek sokoldalú megvilágításával.

Gelman "termelési dráma" sorozatának egyik sajátos, de minden tekintetben gyengébb színvonalú és intenzitású darabja, a "Zinulja". Az újabb "jelenségfelmutató" színműben meglehetősen sok a sablonos képlet, a dramaturgiai üresjárat, de kiérződik belőle az író görcsös küzdelme anyaggal is. Hiányzik a drámából az igazi feszültséget teremtő logikusabb cselekmény s a markánsabb jellemábrázolás is. A leegyszerűsített termelési és élethelyzetek az előre megsejthető végkifejlet fényében folyamatosan vesztenek töltetükből. Mindössze annyi történik a darabban, hogy a címszereplő, Zinulja, mindenre elszántan harcol igazáért. A szibériai építkezés betonelosztó állomásának diszpécserét -- egy kritikus tréfás-találó szópárosításával a "szoknyás Potapovot" -- hamis vádak alapján eltávolítják. A "megszállott" lány, hogy tiltakozásának nagyobb nyomatékot adjon, kivonul a közeli erdőbe, leül egy fatönkre, s nem hajlandó onnan elmozdulni, amíg nem "rehabilitálják". Hosszas, kimódolt huzavonák után Zinulja váratlanul visszatér munkahelyére, de az igazság végső diadaláig a báránói folytatják az "ülősziétrájkot", egymást váltva a fatönkön.

A fontos termelési-közéleti problémákat felvető Gelman-drámák sorából kilógó Zinulja színpadra fogalmazása sok gondot okozott a rendezőknek. A naiv és kiagyalt szituációkból is építkező "posztpotapovi darab" mértéktartó megrendezése a Lenszovjet Színház-at dicséri, amely találó módon meseszerű környezetbe helyezte Zinulja történetét, ily módon is enyhítve a mű sablonos, helyenként irreális jeleneteit.

Alekszandr Gelman, aki elsősorban termelési drámáival szerzett magának hírnevet, a nyolcvanas évek közepe táján egy stílusváltó darabbal fo-

kozta dráma művészetét kísérő érdeklődést. Ebben a nálunk is nagy sikerrel játszott kamaradarabban az író egy férfi és egy nő évődő-romboló párbeszéde kapcsán az egyedüllét, az elhagyatottság, az örökös érzelmi reménykedés bizonyos-bizonytalan örömeinek modern paradoxonait vázolta fel. A pad az érzelmi élet intim szférájába vezet. A nyitókép, a férfi és a nő ligeti humorral kezdődő találkozása -- a "hósszerelmes" a magabiztos férfiak lerohanó stílusában akarja meghódítani a padon ülő nőt -- fokozatosan fájdalmas tanulságokkal terhes drámába torkollik. A padon -- a "játaszások és rájátszások" során -- két ember igazi élete tárul fel a hazugságok és összeviSSzaságok szövevényéből. A drámában egy sokat próbált, meggyötört férfi gyakran ösztönességbe forduló szerepjátékszása harmonizál a magányos, többször csalódott, de egyre jobban szerelemre éhes asszony bátor kitárulkozásával. A férfi és a nő minél jobban kinyílnak egymás előtt, annál inkább észreveszik -- felfedezik -- a másikon is az esendő embert. S bár a remek hangulatváltásokkal és váratlan fordulatokkal felpörgetett Gelman-"társasjátékban" minden kettejük meghatározott viszonylatában érvényes elsősorban, a kamaradarabban benne vibrál az "általános" is. Kihallik belőle, hogy az élet sokkal gazdagabb, mint az általa megfogalmazott normák.

Az ötvenes éveinek derekán járó Alekszandr Gelman "műfajok és stílusok" keresztútján mozgó darabjai napjainkig széles hullámverésben gyűrűznek a társadalomban, s a maguk újszerűségével és szokatlanságával a színházakat is modernebb, különlegesebb kifejezési eszközök, merészebb színpadi fogások alkalmazására ösztönzik. Az érzékeny teatralitású Gelman-drámák -- a jó értelemben vett belső "szellősségükkel" -- kitűnő lehetőségeket kínáltak színészeknek, rendezőknek egyaránt tehetségük bizonyítására. S nemcsak a szovjet színház nagyjai, mint Tovsztonogov, Jefremov, Boriszov, Lavrov és mások tették újra meg újra próbára talentumukat a sajátos gelmani darabokban, hanem azok művészi értékmérőül szolgáltak Európa több városának színpadain is. A magyar színházakban bemutatott művei közül főleg a "Visszajelzés" részesült elismerő fogadtatásban. "A pad"-ból készült tévéjáték -- a vegyes kritikai visszhang ellenére -- ugyan csak nagy sikert aratott.

Az utóbbi években Gelman kevesebbet publikál. Feltehetőleg átértékeli a "termelési" és a "művészi" kritériumokat. Nem lenne meglepetés, ha

az invenciózus drámaíró már a közeljövőben ismét egy újabb, szokatlan darabbal lépne a nyilvánosság elé.

!

I r o d a l o m

I.

1. Peterdi Nagy László: Mai hősök. Színház 1976/8.
2. Iszlai Zoltán: Betonozók a Nemzetiben. Színház 1976/12.
3. Zappe László: Gelman: Egy ülés jegyzőkönyve. Kritika 1976/11.
4. Komlós János: Egy PB-ülés jegyzőkönyve, Kritika 1976/2.
5. A. Gelman -- I. Dvoreckij: A cselekvő ember az életben és a színpadon. Szovjet Irodalom 1976/8.
6. Bécsy Tamás: Egy ülés jegyzőkönyve. Jelenkor 1977/2.
7. Marton Endre: A rendező töprengései. Szovjet Irodalom 1977/9.
8. Bécsy Tamás: Színházi előadások Budapesten. Jelenkor 1978/1.
9. Hajdú Ráfi Gábor: Visszajelzés. Kritika 1978/1.
10. A hetvenes évek szovjet drámairodalma
(Kerekasztal-beszélgetés) Szovjet Irodalom 1978/3.
11. Kőháti Zsolt: "Felülírottak". Színház 1980/3.
12. Nádra Valéria: Alacsony- közép- és magasfeszültség.
Színház 1983/5.
13. Tarján Tamás: A kimondott "nem" erejével. A. Gelman és a "termelési dráma" Napjaink 1984/4.
14. Tarján Tamás: Alekszandr Gelman ("Mai szovjet írók" című kötetében)
Bp., 1985. Gondolat.
15. Zappe László: Magasfeszültség a színpadon. Népszabadság, 1985. I. 14.
16. Pákovics Miklós: Ember a szekrényben. Műhely 1985/1.
17. Bérczes László: Hősök, dolgozók és emberek. Színház 1985/4.

II.

1. Л. Корнешов: Потапов против Батарцева. Театр 1976/2.
2. Ю. Волчек: Гипотезы становятся истиной. Театр 1976/6.
3. Л. Булгак: Парком продолжается. Театр 1976/7.
4. Л. Корнешов: Строятся комбинат... Театр 1978/4.
5. А. Гельман: Что скажет мельпомена? Лит. газета 1979. XII. 12.
6. А. Свободин: Диалоги о современном театре. М. 1979. Знание
7. В. Рыжова: Время. Герой. Артист. М. 1979. Знание.
8. Б. Папкин: После Гая. В кн.: Б. Папкин: Строгая литература М. 1980.
9. Е. Никулина: Проблема гуманизма и жанровые тенденции в современной советской драме.
В кн.: Советская литература. Традиции и новаторство. Л. 1981. вып.: 2.
10. И. Вишневская: Трудовые будни в свете рампы.
М. 1982. Искусство
11. И. Вишневская: Лицом и луцу. Театр 1982/4.
12. С. Имихелова: Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов. Новосибирск 1983. Наука.
13. В. Максимова: Жизнь. Актёр. Образ. М. 1984. Знание.
14. К. Щербаков: Мужчины и женщины. Лит. газета 1984. XII. 21.
15. Н. Исмаилова: Зинуля, родная дочь Потопова.
Известия 1985. 1. 21.
16. А. Степанова: Современная советская драматургия и её жанры.
М. 1985. Знание.
17. В. Гульченко: Люди и должности. Театр 1985/10.
18. А. Демидов: Обман. Театральная жизнь 1985/7.
19. М. Борусов: Почему я не буду ставить "Скамейки".
Театральная жизнь 1985/7.
20. А. Иняхин: Шесть вечеров. Театр 1986/1.
21. Д. Олешиков: Производственная сказка. Советский театр 1986/2.
22. Ю. Смелков: Сезин перемен. Знамя 1986/9.
23. М. Литаврина: Заговор чувств. Москва 1986/9.

24. Е. Соколинский: По узкому, шаткому мостину.
Театральная жизнь 1986/13.
25. Б. Бугров: Герой принимает решение. М. 1987.

III.

1. G. Wachtler: Von Karrieristen und andere Bösewichtern
Neue Zürcher Zeitung 1982. VII. 21.
2. D. Krebs: Protokoll einer Entzweigung.
Berliner Zeitung 1983. IV. 29.
3. S. Brendenal: Gelman, Rasputin und andere
Theater der Zeit 1983/7.
4. A. Law: Sowjetisches Theater 1982--1983.
Osteuropa 1984/4.
5. A. Law: Sowjetisches Theater 1983--1984.
Osteuropa 1985/4.
6. I. Pietzsch: Zwei auf einer Bank.
Theater der Zeit 1985/2.

Производственная драма

(Александр Гельман)

(Резюме)

(д-р Иосиф Хекли)

В многообразной советской драматургии, отличающейся стилевым и проблемным своеобразием, особое место занимает произведение Александра Гельмана.

Автор пришел в литературу из трудового коллектива. Жизнь и проблемы производства он знает, как бы изнутри, на своем собственном опыте. Поэтому и естественны, жизненны и злободневны конфликты в его пьесах. И "Протокол одного заседания", и "Обратная связь", и "Мы, нижеподписавшиеся...", и другие пьесы -- это отражение жизни во всех её проявлениях.

Его остропроблемные "производственные драмы" вызвали и вызывают отклики "за" и "против". Это естественно. Главное -- не было и нет равнодушных.

В последнее время А. Гельман ищет проблемы для своих произведений и в других сферах жизни современного общества. Это делает его творчество особенно интересным.

ЭВА ТОТ

"НРАВСТВЕННОСТЬ ЕСТЬ ПРАВДА"

(ЭТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ШУКШИНА)

Василия Макаровича как художника справедливо можно назвать феноменом в чём моё мнение совпадает с мнением критика Крובה; ведь Шукшина это и актёр, и режиссёр, и сценарист, и драматург, и прозаик. Особенность Василия Макаровича Шукшина-художника, прежде всего, в разносторонности его творческой работы.

Разносторонность характеризует Шукшина и как писателя. Он создал свои произведения не только в одном жанре литературы. Он писал и рассказы, и романы, и статьи и заметки. Статьи и заметки Шукшина -- это размышления над коренными проблемами жизни, над конкретными эстетическими задачами. Решая некоторые вопросы теории, он главным образом исходит из собственной судьбы и художественной практики. Шукшинское искусство начинается с человека, к которому автор относится с требовательной любовью и суровой добротой. Шукшин утверждает идеал высоконравственного человека. Это идеал писателя реален. Это любовь к Родине, верность народу, труд, украшающий человека, отчий дом, любовь к матери, ощущение кровной связи с землей. Шукшину дороги простые и прекрасные чувства. Нравственно-эстетические идеалы Шукшин отстаивает и в публицистической форме -- в выступлениях и статьях, которые составили сборники "Нравственность есть правда" и "Вопросы самому себе". Писателю очень важно было понять главные нравственные законы, которые называют правдой века и времени, -- те, по которым должен жить и живёт советский человек.

Не новость, что он живёт в бурное и сложное время научно-технической революции, когда происходит мощный урбанизация общественного быта, когда растёт неравномерный отток сельского населения в город. Это значит-резкие сдвиги не могут быть безболезненны, и это Шукшин отлично понимал. Но понимание -- одно, а дар сострадания, -- всегдашнее проклятье и счастье

писателя, — совсем другое.

Центральным вопросом для Шукшина-художника становится вопрос правды жизни в искусстве. Правда в представлении Шукшина есть категория Нравственная и эстетическая. Её художественная реализация отвечает позиции писателя, несущего людям своим искусством только правду, как бы сурова и горька она ни была. В этом право и долг писателя: "Нравственность есть Правда. Не просто правда, а — Правда. Ибо это мужество, честность это значит — Жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду!" (стр. 56.) Так как для Шукшина —это было одним из главных вопросов, он много раз высказал своё мнение в связи с этим. Например, Шукшин сказал и следующее:

"Мне бы только правду рассказать о жизни.

Больше я не могу. Я считаю это святым
долгом художника." (стр. 49.)

"Изю всех сил буду стараться рассказать правду
о людях, Какую знаю, живи с ними в одно время." (стр. 64.)

В публицистике Шукшина содержится важный и ценный материал: опыт жизни, прожитой трудно и осмысленной с предельной искренностью. Шукшин — это прежде всего обнаженность боли. Сам он сказал: "Каждый настоящий писатель, конечно же, психолог, но сам больной." (стр. 3.) У Шукшина "боль", — вот то самое. Боль Шукшина разная. У Шукшина боль из-за города, появляется, кроме боли, и тревога писателя. Всё, что больно писателю, появляется в его публицистике. Боль из-за деревни занимает у писателя особое место. И здесь самое важное — человек, т.е. человеческие потери, потери работников и работниц:

"Деревня потеряла: Потеряла работницу, невесту, мать,
хранительницу национальных обрядов, вышивальницу,
хлопотунью на свадьбах.

Если крестьянский парень, подучившись в городе,
метит в какое-нибудь маломальское начальство,
сделался довольный и стыдится деревенских
родичей, — это явная человеческая потеря." (стр. 11.)

Шукшин пишет о своей боли потери патриархальности. Патриархальность—это

для него и обычаи, и уважение заветов старины. Вот так пишет об этом он сам: "Патриархальность, как она есть: веками нажитые обычаи, обряды, уважение заветов старины. То есть нельзя, по-моему, насаждать в деревне те достижения города, которые совершенствуют его жизнь, но совершенно чужды деревне." (стр. 34.)

У Шукшина это проблема намного сложнее, ведь у него в центре внимания всегда человек, а не место, где он живёт. Так как люди есть и в городах, у них тоже есть свои проблемы, уже даже естественно то, что у писателя, который хочет писать правду о жизни, о людях, появляется боль из-за города, где преимущества и человеческие потери существуют одновременно. Нам, жителям городов, естественно, что города являются центрами культуры, так как в городах есть библиотеки, театры, музеи, школы итд., и так же города являются и промышленными центрами, где работают большие заводы и фабрики.

А писатель Шукшин видит город таким:

"Тут больше свободного времени,
тут библиотеки на каждом шагу,
читательные залы, вечерние школы, курсы всякие"...

Город -- это и тихий домик Циальковского, где Труд
не искал славы.

Город -- это где огромные дома, и в домах книги,
и там торжественно тихо. В городе додумались
до простой гениальной мысли:

"Все люди братья!"

В город надо входить, как верующие входят
в храм, -- верить, а не просить милостыню.

Город -- это заводы, и там своя странная
чарущая прелесть машин." (стр. 37--39.)

Но, кроме преимуществ, есть у города и потери. Самые важные, конечно, среди них -- это человеческие потери, о которых так пишет Шукшин:

"Люди устают, нервничают, забывают покой,

Забывают радоваться жизни, красоте,

городами не видят, как встаёт и заходит солнце..." (стр. 34.)

В этом смысле для человека деревня -- это "надежный, крепкий резерв", так как деревня дополняет то, чего лишён человек в городе. Этим объясняется и

вывод писателя в связи с этой проблемой, с которым и я сама вполне согласна.

"Грань между городом и деревней никогда не должна до конца стереться." (стр. 12.)

Учитывая все потери города, писатель успокаивается, думая о "крепком резерве", о деревне, потому что в деревне нет мещанства, у крестьянина есть привязанности, любовь, смысл жизни, -- всё это заключено для него в земле, есть и свой образ жизни, в котором свой нравственный уклад.

Те же самые мысли Шукшина появляются в его статьях:

"Духовная потребность в деревне никогда не была меньше, ниже, чем в городе." (стр. 12.)

Очень важно для Шукшина нравственность крестьянства:

"Никак не могу внушить себе, что это все -- глупо, некультурно, а думаю, что отсюда, от такого устройства и самочувствия в мире, -- очень близко к самым высшим понятиям о чести, достоинстве и прочим мерилам нравственного роста человека: неужели в том только беда, что слов этих "честь", "достоинство" там не знали? Но так знали всё, чем жив и крепок человек и чем он-нищий: ложь есть ложь, корысть есть корысть..." (стр. 68.)

Особенно дороги и значительны для самого писателя его воспоминания о доме деда;

"Я расскажу, каким я запомнил дом деда моего, крестьянина, это тоже живёт со мной и тоже чрезвычайно дорого.

В доме деда была непринужденность, была свобода полная...

Я хочу быть правдивым перед собой до конца...

.... поэтому повторяю:

нигде больше не видел такой ясной, простой, законченной целесообразности, как в жилище деда -- крестьянина, таких естественных, правдивых, добрых, в сущности, отношений между людьми там.

Я запомнил образ жизни русского крестьянства,
нравственный уклад этой жизни,
больше того, у меня с годами окрепло убеждение,
что он, этот уклад, прекрасен, начиная с языка,
с жилья." (стр. 67.)

Если мы задумаемся над болью и тревогой писателя, то возникает вопрос, откуда же эти боль и тревога?

Изначально они пошли от положения самого Шукшина, который "ни городской до конца, ни деревенский уже".

Таково мнение Шукшина о своём положении.

"Ужасно неудобное положение, это даже ---
не между двух стульев, а скорее так: одна нога
на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя,
и плыть вроде как страшно. Долго в таком
состоянии пребывать нельзя, я знаю --- упадёшь." (стр. 36.)

Шукшин сам признаёт, что от сравнения города и деревни его мысли пошли дальше -- к России, с одной стороны, к "малой" родине, с другой, где "есть, где отдышаться, собраться с духом".

"Но и в этом моем положении есть свои "плюсы".
От сравнений, от всяческих "оттуда -- сюда" и
"отсюда -- туда" невольно приходят мысли не только
о "деревне" и о "городе" -- о России." (стр. 36.)

Вот мысли Шукшина о родине:

"Моё ли это -- моя родина, где я родился и вырос? Моё,
Говорю это с чувством глубокой правоты, ибо всю
жизнь мою несу родину в душе, люблю её,
жив ею, она придаёт мне силы, когда случается
трудно и горько..... -- оно моё, оно -- я.

Дороже у меня ничего нет.

Красота её, ясность её поднебесная -- редка на земле.

Нет, это, пожалуй, легко сказалось:

красивого на земле много, вся земля красивая...

Дело не в красоте, дело, наверное, в том, что даёт
родина -- каждому из нас -- в дорогу... вообще, что
родина даёт человеку на целую жизнь." (стр. 66.)

Для Шукшина также дорога важна и нужна "малая" родина:

"Родина... я живу с чувством, что когда-нибудь я вернусь на родуну навсегда. Может быть, мне это нужно, думаю я, чтобы постоянно ощущать в себе житейский "запас прочности": всегда есть, куда вернуться, если станет неспособен.

Одно дело жить и бороться, когда есть, куда вернуться, другое дело, когда отступать некуда. Я думаю, что русского человека во многом выручает сознание этого вот — есть ещё куда отступать, есть где отдышаться, собраться с духом.

На родине, видно, та жизнеспособность, та стойкость духа, какую принесли туда наши предки, живёт там с людьми и поныне, и не зря верится, что родной воздух, родная речь, песня знакомая с детства, ласковое слово матери врачуют душу.

Родина... и почему же живёт в сердце мысль, что когда-то я останусь там навсегда? Когда?

Ведь непохоже по жизни-то... Отчего же?

Может потому, что она и живёт постоянно в сердце, и образ её светлый погаснет со мной вместе.

Видно так!

Благослави тебя, моя родина.

труд и разум человеческий!

Будь счастлива!

Будешь ты счастлива, и я буду счастлив!" (стр. 69--70.)

Итак, читая эти мысли Шукшина, мы получаем ответ на такой вопрос: как соотносятся между собой "малая" родина и "большая". Причём, решая этот вопрос, чувствуется что автор исходит из собственной судьбы и поэтому слова писателя особенно захватывают читателя. Интересны его мысли о том, кто такой интеллигент, что есть интеллигентный человек. И выходит по всем параметрам Шукшина, что он и есть тот самый интеллигент, который вышел из народной глубинки.

"Что есть интеллигентный человек?

Интеллигентный человек. Это ответственное слово. Это так глубоко и сер-

бёзно, что стоило бы почаще думать именно об ответственности за это слово. Начнём с того, что явление это — интеллигентный человек — редкое. Это — беспокойная совесть, ум, полное отсутствие голоса, когда требуется для созвучия "подпеть" могучему басу сильного мира сего, горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса "что есть правда"? гордость... И сострадание судьбе народа. Неизбежное, мучительное; Если все это в одном человеке — он интеллигент. Но и это не всё. Интеллигент знает, что интеллигентность — не самоцель. Мы ломаем голову, какой он такой, интеллигентный человек?

А образ его давно создал сам народ. Только он называет его — хороший человек. Умный человек.

Уважительный. Не мог, не пропойца.

Чистоплотный, Не трепач. Не охальник.

Работник, Мастер.

Господин двадцатый век требует больших знаний. Но умный человек всегда много знал. И потому он и умный, что ему никогда не лень было узнавать все больше и больше." (стр. 32--33.)

Шукшин обратил наше внимание на резкую грань между истинным интеллигентом и тем, кто лишь является таковым по роду занятий. В конце концов, не в том суть, остался или переехал человек, потому что урбанизация населения исторически необходима и неизбежна. Главное — не растерять общечеловеческих духовных ценностей, которые человек впитывал чуть ли с колыбели, не забыть "свою малую родину" ради материальнобытовых удобств и благ, доступных человеку в городе.

Шукшин так определяет долг человека:

"Обрати свое вековое терпение и упорство на то, чтобы сделать из себя Человека. Интеллигента духа." (стр. 37.)

Шукшин не только ставит задачу, но и даёт нам совет, как этого можно добиться:

"Жизнь, как известно, один раз даётся и летит чудовищно скоро — не успеешь оглянуться, уже сорок... Вернуться бы!

Но... Хорошо сказано, близок локоть, да не укусишь.

Вернуться нельзя. Можно — не пропустить. Можно,

пока есть силы, здоровье, молодая душа и совесть,
как-нибудь включиться в народную жизнь,
помимо своих прямых обязанностей по долгу работы,
службы." (стр. 44.)

Шукшина интересовал и другой тип человека. Что такое мещанин? -- спрашивает в одной из статей. Для него мещанин -- это что-то самое опасное, "лишенное беспокойствия", которое может существовать только в городе.

"В деревне нет мещанства!

Что есть мещанин?

Мещанин -- существо, лишенное беспокойства,
... существ, крайне напыщенное и самодовольное.

Взрастает это существо в стороне от Труда,
Человечности и Мысли...

... сельская культура создается в городе.

Вообще такой нет -- сельской культуры.

Её придумал мещанин." (стр. 13.)

Шукшину важно другой тип человека, образованный, культурный. А это ещё конечно не всё, надо посмотреть, что он делает, вот, что самое главное:

"Не смотри, где работает человек и
сколько у него дипломов,
смотри, что он делает!" (стр. 37.)

И вот такой культурный, образованный человек особенно нужен деревне, ведь "место наше там, где мы народу нужны". (стр. 14--15.)

Хотя Шукшин сам очень хорошо знает, что молодёжь уходит, но всё-таки обращается к ним зовёт их "сеять разумное, доброе, вечное".

"Молодые люди, комсомольцы, вы всегда были там,
где трудно, где вы очень нужны, где надо
сделать благое, великое дело!
Сегодня нужны ваши светлые головы, ваша
культура, начитанность -- "сейте разумное, доброе,
вечное" в благодарные сердца и умы тех, кто
нуждается в этом." (стр. 45.)

И так оказалось, что в деревне остался только мужик и крестьянин, который всегда знал, "чем жив и крепок человек и чем он -- нищий: ложь есть ложь, корысть есть корысть." (стр. 68.) там всё ещё естественные, добрые, прав-

дивые отношения между людьми, ведь "деревенский парень, он не простой человек, но очень доверчивый." (стр. 37.)

Шукшин не забывает и о героях народных преданий, сказок:

"Есть на Руси ещё один тип человека, в котором время, правда времени, вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... человек этот дурачок." (стр. 54.)

Для Шукшина важен "человек-дурачок" не только потому, что он является одним из традиционных героев русской литературы, а потому, что его волновал вопрос героев литературных произведений, и так "человек-дурачок" народных сказок как бы станет "предком" сегодняшних героев, к кому нужно и необходимо обратиться, чтобы найти ответ на вопрос: "Каков должен быть современный положительный герой?" (стр. 18.)

Ведь; "Герой нашего времени -- это всегда "дурачок", в котором наиболее выразительным образом живёт его время, правда этого времени." (стр. 54.)

На вопрос о положительном герое ответ Шукшина таков:

"Вообще о положительном герое знают все -- какой он должен быть. И тут, по моему, кроется ошибка:
не надо знать, какой должен быть положительный герой, надо знать, какой он есть в жизни." (стр. 18.)

Шукшина волнует проблема нравственности и связи героев произведений. Об этом такое мнение у писателя:

"Когда герой не выдуман, он не может быть только безнравственным или только нравственным.

И вот когда он выдуман в угоду кому-то, тут он, герой, явление что ни на есть безнравственное." (стр. 55.)

Так продолжает свои мысли Шукшин:

"Правда труженика и правда паразита, правда добра и правда зла -- это и есть пожалуй, предмет истинного искусства. И это есть высшая Нравственность, которая есть Правда.

Нравственным или безнравственным

может быть искусство, а не герои!" (стр. 60.)

Шукшина, конечно, волнуют вопросы смысла современного искусства, долга художника перед современниками -- перед людьми, живущими в эпоху крупных социальных сдвигов:

По Шукшину: "смысл социалистического искусства не в том, чтобы слиться, создавать неких идеальных положительных героев, а находить, обнаруживать положительное — суть качества добрые, человеческие и подавать это, как прекрасное в человеке." (стр. 19.)

О завоеваниях социалистического реализма есть такие мысли у писателя:

"Самое дорогое завоевание социалистического реализма -- это то, что художник и тот, к кому он приходит со своим произведением говорят на родном языке, на равных. Не надо только учить. Надо помогать исследовать жизнь, открывать прекрасное в жизни и идти с этим к людям. Надо страдать, когда торжествует зло, и идти к людям. Иначе к чему все." (стр. 19--20.)

Для Шукшина настоящее искусство--это "честное, мужественное искусство, которое не задаётся целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком "в целом" и хочет совершенствовать его, человека тем, что говорит ему правду о нём." (стр. 60.)

Этими словами самого писателя доказывается почему самое важное для него и в центре его искусства--человек.

Для Шукшина самое важное было--человек с большой буквы.

Он всю свою жизнь боролся за человека.

Подводя итоги публицистической деятельности писателя, я хотела бы обратиться к нему самому; и пусть его слова, обращенные и к художникам и к читателям -- зрителям стоят здесь как завещание ко всем нам:

"Нам бы про душу не забыть. Нам бы немножко добрее быть... Мы один раз, уж так случилось, живем на земле. Ну так и будь ты повнимательнее друг к другу, подбробнее. Неосторожным словом можем, например, обидеть, оскорбить походя, и не заметить этого, все в роде дела, дела... Нужна забота о людях, причем забота в том смысле, что

борьба за человека никогда не кончается. Не наступает никогда, не должно наступать никогда то время, когда надо махнуть рукой и сказать, что тут уже ничего не сделаешь. Сделать всегда можно. До самого последнего момента можно сделать. Все равно, как врачи относятся к больному, так, наверное, художники, и в целом все творчество, к человеческой душе, к человеческой жизни обязано и должно относиться." ("Вологод. Комсомолец" 11 дек. 1974г.)

Все сноски даются по книге: В. Шукшин: Вопросы самому себе
"Молодая гвардия" Москва, 1981.

ZAJÁK ETELKA

A VIZUALITÁS NÉHÁNY KÉRDÉSE AZ ORSZÁG SZAKOS TANÁRKÉPZÉSÉBEN

"Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu" (Semmi nincs az értelemben, ami nem volt meg előbb az érzékekben).¹ Az empirikus-szenzualista filozófiának ezt az alaptételét az újkori pedagógia nagy úttörő egyénisége, "a népek tanítója", Johannes Amos Comenius vitte át a didaktika területére. Ő hangsúlyozta az oktatásban először, hogy az érzékszervek az egyedüli "kapuk", amelyeken keresztül az objektív világgal érintkezhetünk, s "arany szabályként" állította a tanítók elé, hogy "amennyire csak lehetséges, tárjanak mindent az érzékek elé: a látható dolgokat a látás, a hallhatókat a hallás, a szagolhatókat a szaglás, ízlelhetőket az ízlés, foghatókat a tapintás elé." Comenius fogalmazta meg először a sokoldalú szemléltetés elvét is: "a hallás a látással, a nyelv a kézzel állandó kapcsolatban legyen."² Comenius hagyománya tovább élt és hatott a haladó pedagógiai elméletben és gyakorlatban. Az eleven szemléletből való kiindulást hirdeti a marxista ismeretelmélet, de továbbhaladva: az ismeretszerzés érzéki, értelmi és gyakorlati momentumainak dialektikus egységét hangsúlyozta. Ezt az elvet Lenin fogalmazta meg a legtömörebben: "Az eleven szemlélettől az elvont gondolkodáson át vissza a gyakorlathoz".

Az UNESCO 1962-ben az "Új oktatási módszerek és eszközök" (Nouvelles méthodes et techniques d'éducation) tárgyában tartott párizsi szakértői konferenciáján Wilbur Schramm a didaktikai eszközök négy nemzedékéről beszél.

Azonban minden valószínűség szerint az oktatás első szemléltető eszköze a kép volt. Vizuális szemléltetésre nemcsak a világról szóló képek szolgálnak, hanem táblázatok, nyelvtani sorok, képletek is. A táblára rajzolt kép vagy a tankönyvekben fellelhető ábrák és fényképek kevésbé hatékonyak, mint a diafilm állókockája vagy a pergőfilm szalagja. A kive-

tített kép valóságos "metodikai vízió",³ s a tanulónak óriási támasz a beszéd vezérléséhez.

Sok vita folyik arról, mi a jobb a nyelvoktatásban: a diafilm vagy a pergőfilm. A film gyors, az elfutó képet nem tudjuk tárolni a memóriánkban. Az állókép intenzív végtelensége lehetővé teszi, hogy percekig ugyanannál a látványnál időzzünk, s a szókincset, a mondatcsoportokat jól megforgassuk.

A kép lehetővé teszi az analitikus, fordítás nélküli közvetlen megértést, a struktúra fölfogását. A kép nem egyedül játssza az információközlés szerepét. A nyelv prosódiai jegyei (ritmus, hangsúly stb.) valamint a már megismert lexikai elemek, grammatikai struktúrák egyes elemeinek ismétlődése révén lehetővé válik a képi anyag pontosabb értelmezése.

"Ahhoz, hogy a kép elsődleges információközlő funkciója biztosítva legyen, először kell megjelennie, majd némi fáziskéséssel következhet csak a verbális információ; először a jelentés és csak utána a konvencionális nyelvi szimbólum. Az agy strukturált felépítéséből adódóan elegendő a szem számára a fogalom néhány lényeges vonása, jellemző jegye ahhoz, hogy az agy érzékelő receptorai közvetítésével a tárolt információs rendszer megfelelő tartományát mobilizálhassa (=globális megértés), hogy aztán a rákövetkező verbális információ révén a lehetséges jelentésekből az éppen szükségeset aktualizálja (=analitikus megértés)."⁴

Mindazt, amit képek segítségével szintetikusán egy pillantással képesek vagyunk felfogni, nyelviileg csak meghatározott szabályok alapján, egymást követő szavak sorozatával tudjuk kifejezni. A kép emlékezeti támasz is, felidézheti az auditív verbális információt. Továbbá az ellenőrzés, értékelés eszköze is lehet (kérdés-felelet, képleírás, tartalomelmondás stb.).

A diapozitívek nagy előnye mindennek előtt abban van, hogy a tanítási anyag követelményeinek, céljainak megfelelően készíthetjük el, illetve a nem e célra készültet tervszerűen iktathatjuk be a tanítási munkába. A vetítés további pedagógiai előnyökkel is jár: 1) sokkal világosabb szemlélet, képzetek kialakításához segítheti a tanulókat, mint a dolgok szóbeli leírása; 2) kiiktathatjuk az anyanyelvet, s ez meggyorsítja az idegen nyelven való gondolkodás kialakítását; 3) felébreszti a tanulók érdeklődését, koncentrálja figyelmüket, mozgósítja képzeletüket, tehát ak-

tív lélektani légkört teremt (általában aktívvá tehetjük a nyelvtanulókat a nyelvi anyag megközelítésében, befogadásában, feldolgozásában és elsajátításában, annál is inkább, mert a tanulók nagy része -- felfogóképességét tekintve -- vizuális beállítottságú). 4) Nagy előny, hogy a vetítés időtartama és tempója a vetítést vezető tanártól függ. Egy képet annyi ideig vetíthetünk, amennyi ideig szükségesnek látszik (nem zavarja meg a hallgatók megfigyelésének alaposságát, mert a kép nem tűnik el gyorsan, mint a televízió és mozgófilm esetében), továbbá annyiszor ismételhetjük a vetítést, ahányszor erre szükség van.

Fajtaik szerint a diapozitívek lehetnek egyszerűek (egy tárgyat ábrázolnak) vagy komplexek (témaegységet, egész jelenetet ábrázolnak), illetve képsorok (összefüggő történetet mutatnak be). A diapozitívek egyes fajtainak pedagógiai felhasználása függ a feldolgozásra szánt anyag mennyiségétől és minőségétől, a tananyag, illetve a nyelv elsajátításának fokától.

Következésképpen diapozitívról és nem diafilmről beszéltünk. Helyesebb képenként szétvágni a diafilmet és üveges keretben tárolni (nem karcolódik, a képek más sorrendben is felhasználhatók stb.). Az állófilm pedagógiai hatásfoka megnövekedhet, ha jó magyarázó szöveg kíséri a vetítést (nem jók a feliratos filmek, mert a hallgatók figyelmét magukra vonják a feliratok, a fantáziájukat megbéklyózzák). A szöveget vagy hozzámondja a tanár, vagy magnetofonszalagról játssza le.

Jobbára a magnetofon és a diavetítő audiovizuális szemléltető eszközként való felhasználásáról szólnunk, de nem gondoljuk azt, hogy kizárólag ezekre lehet építeni a nyelvoktatást. Arról azonban meg vagyunk győződve, hogy a magnetofon és a diavetítő az audiovizuális szemléltetésnek alfa- és omegája, a jelenlegi helyzetben megvalósítható szemléltetésnek alapvető és legeredményesebb eszköze, és a jövő fejlődésének útján sem nélkülözhetjük alkalmazását.

Az audiovizuális nyelvoktatás lényege: az egymás után következő képeket a magnetofon mondatai kísérik, a meghallgatás után a hallgatók ismétlik, majd a képek sorához asszociálják a már megtanult mondatokat.

A legújabb audiovizuális eszköz, a video sem nélkülözheti ezt az eljárást, mert a videós anyag előkészítésére, majd begyakorlására is ez látszik a legmegfelelőbb módszernek. Amíg azonban ezt a drága berendezést

vagy az óra vagy a softwer anyagok hiánya miatt nélkülözniünk kell, továbbra is korszerűnek tartjuk a dia-magnó által létrehozott audiovizuális nyelvoktatási módszert.

Nálunk is megindult az általános iskolai és középiskolai tankönyvek audiovizuális programozása, elkészültek a diaképek és hangfelvételek, a nyelvi laboratóriumok számára pedig a programozott nyelvtani magnetofon-szalagok.

Szilárd az a meggyőződésünk, hogy a szolgai másolás -- a külföldi eredmények és módszerek egyszerű átvétele -- itt sem hozhat megoldást. Az audiovizuális szemléltetés területén is sajátmagunknak kell megalkotni módszereinket, amelyek anyanyelvünk adottságaira, a nyelvoktatás hazai hagyományaira épülnek, természetesen a külföldi eredmények tapasztalatait, tanulságait és ösztönző hatását is felhasználva. Saját gyakorlatunkban is, de hazai kísérletek tapasztalataiban is a nyelvi anyag audiovizuális feldolgozásának legegyszerűbb változata a következő: (Jelölések: M=magnó, D=diafilm)

1. Az anyag bemutatása (M+D) kétszer (háromszor)
2. Az anyag feldolgozása:
 - mondatonként hallgatjuk, nézzük a programot (M+D)
 - hallgatjuk (többször is) (M)
 - ismételjük (többször is) (M)
 - a tanár kérdez, a tanulók válaszolnak (D)
 - az ismeretlen szót a diakép alapján értelmezzük (D)
 - az új nyelvtani anyagot a diakép segítségével modellekben gyakoroljuk (D)
3. Az anyag összefoglalása
A teljes anyag (D+M) megtekintése, meghallgatása
4. A tanultak alkalmazása
 - a tanulók összefüggően mondják el a feldolgozott anyagot a diafilm alapján (D)
(A feleletet magnóra vesszük.)
 - lexikai és grammatikai gyakorlatokat végzünk a magnetofon és a diafilm együttes alkalmazása alapján (D+M)
5. A tanulók (magnóra felvett) feleleteinek értékelése.

Bár a feldolgozás egyes mozzanataiban külön-külön is sor kerülhet az eszközök használatára, az óra egészében a két eszköz együttes alkalmazásáról beszélhetünk. Természetesen a két eszköz használatának számos kombinációja létezik. Az alapfokú és a középfokú orosz nyelvoktatásban fényes eredmények bizonyítják az audiovizuális eszközök hatékonyságát, gazdaságosságát, ha megfelelő programokkal, hozzáértő tanár segítségével működnek a gépek.

Kár, hogy a felsőoktatási intézmények többségében nem alkalmazzák a nyelvoktatás e hatékony módszereit. A pedagógiai főiskolák orosz tanszékeinek nyelv- és stílusgyakorlat foglalkozásain a legtöbb kolléga csak ötletszerűen használ fel orosz nyelvű hanglemezeket (szépirodalmi művek színészek előadásai, népdalok, gyermekdalok). A pedagógiai főiskolák és a tanárképző egyetemek alig publikáltak olyan tanulmányt, amely az ott folyó orosz szakos képzés számára készített audiovizuális vagy nyelvi laboratóriumi programokról szóltak volna.

Olyan átfogó program, amely a hallgatók készségeit komplexebb módon, helyesebben szólva az ún. beszédkészség fejlesztését célozták volna, még nem készült. Ehhez több tanszék több tanárának összehangolt (esetleg központilag irányított) alkotó munkájára lenne szükség. Nem azt mondjuk, hogy az audiovizuális eszközök azonnal és egyedül megoldják a gondjainkat. A tanár ötletei, pedagógiai-pszichológiai és didaktikai felkészültsége nélkül mit sem érnének a gépi berendezések. Ebből a szempontból a tanárok külön képzést igényelnek. A beszéd kifejezés kincsének tudatos birtokában kell lennie minden tanárnak, hiszen ezzel az eszközzel dolgozik, ezzel ér el megfelelő hatást. Ugyanilyen fokon kell ismernie a technikai eszközök minőségileg más közlési adottságait, hogy felhasználásuk tudatos lehessen. A kép, a hang hatóerejének alkalmazásával egyidőben kell megtanítani őket ezek elemzésére. A pedagógusképzés feladata lenne ilyenirányú tudással is felvértezni a tanárjelölteket.

A társadalomnak az iskolai munka gyakorlatiasságára, cselekvőképes emberek nevelésére vonatkozó igényét kell kielégítenie a tanárképzésnek. Olcsó fordulatnak tűnik ma már a XX. század technikai adottságairól beszélni; a gépek fetisizálásának témája ugyanis szüntelenül napirenden van, és mintha minden eredmény újra szülné. Pedig a dolog törvényszerű dialektikájáról van szó: társadalmi igény hozta létre, és ugyanennek

szolgáltatára funkcionál a technika. "Az audiovizuális eszközök eleinte mint gyors és megbízható hírközlő apparátusok léteztek, innét nőttek fel, némelyik az önálló művészi forma magaslatáig. Ugyanakkor a gyors tájékozódás igénye sem évült el. Ha szédítő iramban változó világunkban az iskola igyekszik naprakész ismereteket adni, nemcsak didaktikai megfontolásokból kénytelen az audiovizualitáshoz folyamodni." ⁵

Egyet kell értenünk Rohony András tapasztalataival:

"A pedagógiai főiskolákon külön oktatástechnológiai csoport működik, amely egy féléven át próbálja a hallgatókat megtanítani a különböző modern oktatástechnikai eszközök kezelésére. Elméletileg elsajátították az elektrofizika alaptörvényeit, az egyes eszközök műszaki leírásait, s mindez történik akkor, amikor még a szak módszertani ismeretek tanulmányozására nem került sor. Tehát a gépeknek az oktatás-nevelés folyamatában betöltött szerepét objektív okok miatt sem tudják a hallgatók megtanulni, noha sikeres vizsgát tesznek a tanultakból. Mire a hallgató a gyakorlóiskolába kerül, és szemben találja magát a a jövő pályája alapvető kérdéseivel, az oktatás technológiájának" mindennapi problémáival, már elefelejtí az oktatástechnikai eszközök kezelését." ⁶

Egy-két mondat erejéig szólnunk kell az audiovizuális szemléltetés egyik speciális hatáslehetőségéről: az érzelmi és esztétikai motiváló hatásról. Ma már igyekszünk a motiválás pozitív formáit alkalmazni. "Az audiovizuális közlés művészi lehetőségei a tanárt segítve és önmagukban is képesek élményt nyújtani. A művészi hatás elmélyíti az élményeket, az élményszerű kötöttebbé teszi a tudást." ⁷ Ezért fontos a kép- és hanganyag gondos kiválasztása, elkészítése az esztétikai és művészi hatás elérésére, a motiváció fokozása érdekében.

Mielőtt a konkrét módszeres eljárásokról, az audiovizuális anyagokról (programokról) ezek "előállításáról" szót ejtenénk, szükséges a programozott oktatásról, a programok készítésének általános törvényeiről is beszélni. A programozott oktatás kialakulása és elterjedése részben a hagyományos oktatással szembeni elégedetlenséggel, részben pedig az új tudományágak kialakulásával magyarázható. Ilyen új tudományágak: a kibernetika és az információelmélet. Annak felismerése, hogy az oktatási folyamat lényegében az elsajátítás vezérlésének folyamata, lehetővé tette az irányítás és vezérlés általános kibernetikai törvényeinek felhasználá-

sát. A pedagógus mint "irányító rendszer" információkat továbbít a tanulóknak "irányított rendszere" felé, s a válasz alapján "visszacsatolás" dönt az újabb információk adásáról.

A program megjelenhet nyomtatásban (programozott könyv, munkafüzet, feladatlap stb.) vagy felvehető filmre, magnetofonra, illetve "betáplálható" számítógépbe is.

A programozott formájú oktatás csak a lehetőségét teremti meg a bizonyos körülmények között magas hatásfokú oktatáshoz. Hogy ezek a lehetőségek realizálódnak-e, hogy valamely konkrét oktatási program hatékonyabban fogja-e végezni az oktatást, mint a hagyományos körülmények között a pedagógus, az először is attól függ, hogyan épül fel ez a program, mennyire lesz hatékony a benne alkalmazott oktatási algoritmus, másodszer pedig attól, hogy milyen pedagógus munkájával hasonlítjuk össze ezt az oktatást. Mindezek arra hívják fel a figyelmet, hogy csak a hagyományos módszerekkel váltogatva és nem azt helyettesítve alkalmazhatjuk eredményesen.

A főiskolai oktatási gyakorlatunkban is különféle módszerek és eljárások kombinációját alkalmaztuk.

Szükségesnek látszott, hogy egy-egy szituációhoz diárorszort késszítsünk. A jelenetsorokat először meg kellett tervezni, azután a rajzszakos hallgatók megrajzolták a figurákat, illetve a helyszíneket. Az oktatástechnológiai csoport a képeket diaposzítívre fényképezte, s így már gépi segítséggel (s nem a képek felmutatásával) váltak láthatóvá a tárgyalásra, beszélgetésre sarkalló, de számtalan más eljárásra felhasználható jelenetek (szituációk).

Voltak magnetofonra felvett szövegek (hanglezmezről vagy az iskolarádióból átjátszott, illetve az MRTV Közönségszolgálat boltjából vásárolt hanganyagok) amelyekhez képet kellett "kitalálni".

Korábban szoltunk arról, hogy az egyszerű és kevés elemet tartalmazó kép, illetve ilyen képek sora ad egy jelenetet, szituációt, s ez a legalkalmasabb a nyelvoktatás céljára. Ez így igaz, ha az óra (órarész) oktatási, didaktikai célja is ezt a fajta képet igényli. Pl. cselekménysor leírása, párbeszédek lefolytatása, grammatikai gyakorlás, (lexikai, előkészítés vagy gyakorlás). Az "összefoglalás" didaktikai célja inkább a komplexebb képet igényli. Azt meggyőződéssel mondhatjuk, hogy a konkrét

szituációt ábrázoló kép a kíváncsi, aminek tartalma, "mondanivalója" azonnal felismerhető. Pl. valaki cigarettát vásárol a trafikban. Az itt elhangzó párbeszédet (ha magnetofonszalagról bemutatjuk a beszélgetést trafikos és vásárló között) mindenki megérti, még ha a szöveg ismeretlen lexikai elemet is tartalmaz, ha ezt a számára ismerős szituációt látja. Ezt a jelenetet is érdemes képsorral bemutatni, s így a szituáció nem térben, hanem időben fog kibontakozni.

Pl. az előző kép képsorra bontása így történik:

1. kép: a vevő épp belép a trafikba
2. kép: vásárol
3. kép: fizet
4. kép: távozik

Ezen eseménysort látva lesz igazán félreérthetetlen a szituáció, a jelenet és a valódi, a vele kapcsolatban előadott dialógus. Az elemek száma változtatható, s miután nem lezárt, álló képről van szó, érdekesnek tűnik, fokozza a hallgatók "felvevőképességét", motivál, aktivizál stb. Különösen eredményes ez az eljárás, ha sikerül ugyanazt a "személyt" szerepeltetni sok más szituációban is, hiszen már az "ismerősünk" életét fűzi tovább a képsor.

Rossz az olyan kép, amelyben pl. a szereplők rámutatnak arra a tárgyra, amelyről beszélnek. Fontos, hogy a kép természetes környezetben, természetes gesztussal ábrázolja a szereplőket, s ne a mondottakat "kódolja", mert a közlés szó szerinti értelme mögött, ami általában a szó-tárban is megtalálható, áll egy másik, gazdagabb, sokkal több motívumot tartalmazó közlési szándék, jelentés, amit az adott helyzet alapján bele-értünk. A kép még ennél többet is elárul: csodálkozást, megdöbbenést, felháborodást, esetleg dühöt. A nyelvtanár eredményesen élhet ezekkel az adottságokkal, mert éppen az a cél, hogy megtanítsa a hallgatókat adott szituációban kifejezni magukat, illetve mások közléseit hasonló módon megérteni.

A CRÉDIF párizsi kutatóintézet francia nyelvtanárok számára szokott nyaranként tanfolyamokat szervezni, ahol be szokták mutatni az audiovizuális oktatás legújabb módszereit is. Így pl. 1977-ben alkalmazták a tanfolyamon az ún. parafrázisokra épülő eljárást.⁸ A "mondja másképp", azaz a szinonimákkal való helyettesítés nem ismeretlen és nem ritka mód-

szere a szókincs gyakorlásának. Itt azonban többről van szó: kibontatni egy mondatból mindazt, ami ki nem mondottan benne van, hangulati elemeit, indítékait, állandóan következtetni és magyarázni. Ez az elgondolás is azon a nyelvészeti alapelven nyugszik, hogy ugyanazon kijelentés rendkívül különböző dolgokat fejezhet ki más-más helyzetben. Gyakorlatunkban mi is alkalmaztuk a következő példákat: egy diaképen személygépkocsi mellett álló férfi és egy nő látható, s a következő párbeszédet hallhatjuk magnóról:

- Kocsival vagyok, jöjjön velem!

- Köszönöm, én autóbusszal megyek.

Ezt úgy is elmondhatjuk egyszerűen, hogy a hölgy visszutasította a férfi meghívását. Ha azonban az előzményeket, a szereplők egymáshoz való viszonyát is ismerjük, a válasz hangnemére is gondot fordíthatunk, s ekkor ez már kifejthető, parafrázálható ily módon is:

- Igazán kedves, de jobban szeretek autóbusszal járni.

vagy - Semmi kedvem magával tartani.

vagy - Túl gyorsan vezet, nem érzem magam biztonságban magával stb.

vagy pl. a) két férfi látható a képen, az egyik cigarettát vesz elő éppen, kezével a zsebét tapogatja

b) a következő képen a másik férfi kezében van egy doboz gyufa, amit éppen kinyit

a dialógus:

- Nincs tüzem.

- Á, van gyufája!

A közben történt eseményeket leírással, elmeséléssel lehet kitölteni.

Ugyanezt a módszert úgy is lehet alkalmazni, hogy az audiovizuális óra fázisainak szokásos sorrendje teljesen megfordul. Nem azzal indul, hogy a tanuló a megjelenő képhez meghallgatja a hozzá tartozó mondatot, hanem a kép (képsor) némán jelenik meg, s ő próbál szöveget csinálni hozzá. Ez lehet a dialógus összeállítása, de lehet leíró, értelmező jellegű is. A tanár és a csoport többi tagja javítja a hibás mondatokat, struktúrákat. Az óra végén meghallgatható az eredeti szöveg is a magnóról. Az egyes képekhez 10--12 mondat vagy ennél több is összegyűjthető.

Ezt a módszert nem szabad abszolutizálni, bár nagy előnye a magas

fokú tanulói (hallgatói) tevékenység és kreativitás. Ugyanakkor túl sok időt vesz el a foglalkozás 45 (vagy 2 x 45) percéből, sok a hibás mondat (gyakran kell javítani, magyarázatot adni), csak egy-egy lecke egy-egy részegységének feldolgozásánál használható. Viszont más, hagyományosabb eljárásokkal kombinálva sikerrel alkalmazható.

A szavak tanítása, a szótár magoltatása ma már kevés, mert gondolatunkat nem szavakkal, hanem mondatokkal fejezzük ki. A vetített képek alkalmasak az elsajátítandó anyagrész bemutatására és begyakorlására is. Alkalmasak az alapfokú ismeretek elsajátításától egészen az emelt szintű követelményeknek megfelelő társalgások gyakoroltatásáig minden fokon.

A kép a szituációk integráns része, logikai összefüggést teremt a dialógusok egyes replikái között. Képek híján gyakran egy verbális kommentátorra volna szükség (pl. a helyváltoztatást közölni kellene).

Célunk az, hogy az ismert szituációból kiindulva, attól egyre inkább eltávolodva eljussunk a teljesen szabad társalgásig, a szabad előadás szintjéig. A szabad beszéd serkentő hatású, tanulóink érzik, hogy a nyelv valóban eszköz, amire szükségük van, amit valóban használnak gondolataik kifejezésére. Arra mindig vigyáznunk kell, hogy nagyon el ne kalandozunk, mert a szükséges lexikai és grammatikai elemek begyakorlása a lényeg.

Jó lenne központi hang- és képanyagokat használni valamennyi főiskolán, és még jobb tankönyvekből tanítani, hogy mind a hagyományos (tantermi), mind pedig a laboratóriumi oktatás egységes képzési anyaggal, egységesebb követelményrendszerrel álljon a jövő nyelvtanárai előtt. Annál is inkább, mert a legkorszerűbb gépek sem helyettesíthetik a jól képzett tanárt. Végül is neki kell megállapítania, hogy a technikai eszközökben milyen lehetőségek rejlenek, hogy milyen felhasználással érhető el a nagyobb hatások, hogy hol, mikor és milyen formában lehet és kell audiovizuális eszközök segítségével oktatni. A korszerű technika önmagában még nem jelent korszerűbb képzést, ha nélkülözi a korszerű alkalmazást. A technika és a segédeszközök korszerűsítése mellett törődni kell a főeszköz, a tanár "korszerűsítésével" is.

J e g y z e t e k

1. Comenius Ámon János Nagy Oktatástana, Budapest, 1953. 207.
2. U. o.
3. Az elnevezést Fülei-Szántó Endrétől vettük át (Fülei-Szántó Endre -- Szilágyi János: A nyelvtanulásról. RTV-Minerva, Budapest, 1975).
4. Dr. Wallner Tamás: Auditív és vizuális eszközök és anyagok komplex alkalmazása az idegen nyelvek oktatásában. Kézirat. ELTE BTK, Budapest, 1979.
5. Ákos Károly: A megismerés. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1962. 222.
6. Rohanyi András: Oktatástechnikai eszközök a felsőoktatásban. Felsőoktatási Pedagógiai Kutatóközpont, Budapest, 1979. 468.
7. Rusznyák Márta: Az audiovizuális eszközök pedagógiai alkalmazásának egyes elméleti kérdései. Audiovizuális Közlemények. 1965/4--5. 33--47.
8. Szigeti Józsefné: Új elemek a franciák audiovizuális módszerében és tananyagában. (Idegen Nyelvek Tanítása 1978/1. 3--11.)

B i b l i o g r á f i a

1. Ágoston György -- Nagy József -- Orosz Sándor: Mérések módszerek a pedagógiában, Tankönyvkiadó, Budapest, 1974.
2. Az oktatás gazdaságossága (cikkgyűjtemény)
(A pedagógia időszerű kérdései külföldön) Szerk.: Illés Lajosné
Tankönyvkiadó, Budapest, 1966.
3. Az orosz nyelv oktatásának metodikája.
Szerkesztette: Bánó István és Kosaras István
Tankönyvkiadó, Budapest, 1977.
4. Dr. Balogh István: Készség-e a beszéd-készség?
INyT 1964./1. 1--18.
5. Kosaras István: A korszerűség értelmezése az idegen nyelvek tanításában. INyT 1973/2. 33--38.
6. Köllő Márta: Az orosz nyelv oktatásának néhány kérdése.
Fordítás, fogalmazás, szövegértés.
Tankönyvkiadó, Budapest, 1978.
7. Szigeti Józsefné: Új elemek a franciák audiovizuális módszerében és tananyagában.
8. Újhegyi Lajos: Egy oktatástechnikai felmérés eredményei és tanulságai
Audiovizuális Közlemények 1978/4. 303--307.
9. Е. М. Демьядова: Методическая разработка к учебным диафильмам
Ленинград 1977. Государственный Педагогический Институт им.
И. А. Герцена.
10. К. Б. Карпов: Применение технических средств в обучении иностранным языкам. Москва, "Вышая школа" 1971.
11. Г. Г. Городилова. Обучение речи и технические средства. Москва, "Русский язык" 1979.
12. Использование наглядности и технических средств. Составители:
С. А. Чехова, А. Ф. Бойцова
Ленинград "Просвещение" Ленинградское отделение 1982.

КУДРЯШОВ А. И.

Moszkva, Puskin Intézet

ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМОЗАВИСИМОСТЬ ЦЕЛИ И СТРУКТУРЫ УРОКА РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

Обучение иностранному языку -- это длительный, многоступенчатый процесс, главной формой организации которого является урок (занятие). Преподавание -- это творчество, преподаватель творец урока.¹⁾ Каждый урок планируется и проводится лично преподавателем с учетом собственной профессионально -- коммуникативной компетенции, общеобразовательной подготовки аудитории, ее возраста, срока обучения, целей конкретного занятия и конечных целей обучения в данном типе учебного заведения.

Значительную помощь преподавателю в планировании отдельных уроков и определении главных целей оказывают учебные программы и книги для преподавателя, прилагаемые к современным учебникам русского языка как иностранного.

"Урок, -- пишет М. С. Скаткин, -- это педагогическое произведение и поэтому он должен отличаться целостностью, внутренней взаимосвязью частей, единой логикой развертывания деятельности учителя и учащегося".²⁾ Педагогический процесс двуедин. Двуединство предполагает внутреннюю, органичную связь двух деятельностей: преподавания и учения. Никакая, даже самая удачная, структура урока не может быть раз и навсегда установленной. "Учитель свободен от универсализации какой-либо внешней структуры урока, от "приказа" в построении урока и выборе методических приемов. Урок -- педагогическое произведение, в создании которого учитель выступает творцом"³⁾, -- пишет Ю. Л. Львова. Но, отстаивая и утверждая творческий поиск преподавателя, свободу в выборе методических приемов, способов, структурной организации конкретного урока, выступая против методического диктата, шаблона, следует заметить зависимость творчески работающего преподавателя от педагогической логики, педагогической целесообразности, психологических и дидактических принципов обучения иностранному языку. Постигание "технологии обучения" (термин Г. В. Роговой) предусматривает:

рациональное использование времени на уроке; выбор приемов, адекватных цели и содержанию, соответствующих характеру формируемого навыка; использование технических средств, раздаточного материала; организацию на уроке индивидуальной, парной, групповой работы.

Рациональное использование времени — характерная черта педагогического процесса в целом, но особенно актуальным оно становится на его отдельных отрезках, т.е. на уроке. И хотя урок — не самый маленький отрезок учебного процесса, его можно считать целостной единицей и одновременно звеном в цепи, в цикле занятий по теме, развитию того или иного вида речевой деятельности.

Любой урок иностранного языка (будь это комбинированный или речевой) структурно состоит из объективно существующих элементов. Ряд элементов урока (иногда их квалифицируют как этапы) являются постоянными (к ним относят, как правило, оргмомент, тренировку в речи, подведение итога, задание на дом), другие, например, проверка домашнего задания, объяснение нового материала, считаются переменными, так как они могут и отсутствовать на конкретном уроке.

Наиболее часто в практике встречаются следующие структурные элементы:

1. Организационный момент. На уроке иностранного языка он часто совмещается с "речевой зарядкой" и призван ввести учащихся в атмосферу иноязычной речевой деятельности. Примерная продолжительность 1 — 3 минуты.

2. Проверка домашнего задания. Проводится в устной и письменной форме, индивидуально, индивидуально-фронтально, фронтально. Не рекомендуется затягивать и превращать проверку в пристрастный допрос. Продолжительность максимум 10 — 12 минут.

3. Введение, объяснение нового материала. Лексика и грамматика может вводиться скрыто и открыто, дедуктивно и индуктивно, с помощью учебника или схем, таблиц, упражнений. При объяснении грамматического материала используются правила-инструкции, правила обобщения, при введении — грамматические образцы, речевые модели. Продолжительность — не более 10 минут.

4. Тренировка, практика в речи, закрепление. Данный структурный элемент в современной дидактике рассматривается как определяющий. За ним закрепляются функции обучения, тренировки, закрепления знаний и формиро-

вания речевых навыков и умений. Продолжительность — не мене 20 минут.

5. Контроль и оценка деятельности учащихся может проводиться на различных его этапах (и во время проверки домашнего задания, и во время объяснения и тренировки), но может быть выделен и в специальный цикл. Формы контроля определяются тактическими задачами. Современному уроку иностранного языка характерно уподобление процессу общения, а контролю — скрытый характер, осуществляемый на основе непроизвольной формы внимания и органично включаемый в канву общения. Наряду со скрытым контролем (он используется главным образом при обучении речевым умениям) на уроке должен иметь место и открытый контроль, опирающийся на произвольное внимание учащихся, развивающий самоконтроль. Открытый контроль служит процессу овладения языковым материалом, т.е. базой речевых навыков и умений. Таким образом, контроль и оценка деятельности учащихся, решая коммуникативные задачи обучения, включает в себя также и функции обучения, воспитания, развития интереса и мотивации.

6. Домашнее задание. По мнению большинства методистов, домашнее задание — необходимый и закономерный элемент урока, оно естественно связывается с началом последующего урока, служит дополнительной возможностью обращения учащихся к иноязычному материалу. Резервные возможности домашнего задания в современной методике вскрыты не полностью. К сожалению, оно не всегда методически корректно обосновывается, часто объясняется на перемене, впопыхах. Не редки случаи его искусственного усложнения, что приводит к нарушению принципа посильности.

7. Обобщение и систематизация знаний проводится, как правило, в заключительной части урока. Этот этап иногда называют подведением итогов. Обычно во время его проведения учащимся выставляются отметки, дается оценка их деятельности на протяжении всего урока. К сожалению, не все преподаватели "укладываются" в 45--50 минут, отводимые на урок или занятие по русскому языку как иностранному, поэтому опускают домашнее задание, а отметки выставляют на перемене или, в лучшем случае, на следующем уроке.

Безусловно, что не каждый урок иностранного языка может соответствовать приведенной структуре. Уроки различаются по своим целям, типам, задачам, содержанию. Организационно-методическая структура современного урока зависит в первую очередь от цели, а во вторую — от содержания и

используемых методов. Цель урока — идеально планируемый результат — непосредственно связывает все структурные элементы в единое целое, обуславливает их и взаимоподчиняет. Уроки могут и должны быть разными по своей структуре, но в то же время отличаться целенаправленностью, логичностью, стройностью. Четкое определение и ясное формулирование цели (конечного реального результата деятельности), задач урока (конкретных учебных действий, выполнение которых служит достижению цели), содержательное насыщение языковым материалом — первые, но абсолютно необходимые шаги преподавателя при подготовке конкретного урока. При подготовке к уроку преподаватель должен учитывать также индивидуальные возможности учащихся, уровень обученности, интеллектуального развития. Урок может быть одноцелевым (если включенные в него учебные действия и задания направлены, главным образом, на развитие одного вида речевой деятельности) и многоцелевым (если на одном уроке ставится достижение нескольких целей, например, формирование слухопроизносительных навыков в произношении и графических при записи).

При этом каждой цели (одна из них обычно определяется ведущей, главной, а другие сопутствующими) должна соответствовать группа заданий, учебных действий, выполнение которых формирует и развивает определенный навык или умение в речевой деятельности.

Цель конкретного урока можно определить и сформулировать, только учитывая его место в учебном процессе в целом, а также конечных целей всего курса обучения. Каждый урок неразрывно связан с предыдущим и с последующим. Поэтому и цели (главные и сопутствующие) нередко достижимы только после проведения цикла, ряда уроков. Но своевременная постановка их преподавателем и осознание учащимися — необходимое требование к современному уроку. При обучении иностранному языку мы руководствуемся единством и взаимосвязанностью понятий: "практическая цель", "общеобразовательная цель", "воспитательная цель". На уроке должно быть обеспечено не механическое присутствие этих трех целей, а органическое их единство, взаимосвязь и взаимодействие, т.е. на уроке преподаватель одновременно обучает, развивает и воспитывает учащихся.

Коммуникативно-деятельностный подход (разрабатывается психолингвистами А. А. Леонтьевым, методистами ИРЯП О. Д. Митрофановой, М. Н. Вяткиным) ориентирует процесс обучения на подготовку учащихся к коммуника-

тивной деятельности, т.е. использованию иностранного языка в качестве средства общения в условиях общения. Для студентов-нефилологов, учащихся школ, слушателей кружков и курсов, изучающих русский язык как иностранный в неязыковой среде, конкретная цель обучения формулируется, например, как: чтение специальной литературы на языке оригинала, обучение аудированию радиопередач и т.д. Таким образом, конечная цель (возможно и цели) любого курса обучения иностранному языку непосредственным образом связаны: а) с социальным заказом общества (определяется в программах органами образования), б) личной заинтересованностью изучающих в практическом овладении тем или иным видом речевой деятельности, в) использованием изученного языка в будущей профессиональной деятельности.

Между практическими целями обучения в целом курсе и целью конкретного урока существует опосредованная зависимость; промежуточные звенья в форме концентров, семестров, этапов, циклов занятий имеют свои промежуточные цели по формированию, развитию конкретных речевых навыков и умений на конкретном языковом и текстовом материале. Итак, цели конкретного урока связаны с промежуточными, которые в свою очередь обуславливаются конечными.

Конкретный урок — "клеточка", "ступенька" в длительном и многоступенчатом процессе формирования речевых навыков и умений, а его главная цель соотносится с общей конечной целью курса и будущей сферой применения языка в речевой деятельности.

Уроки иностранного языка классифицируются в зависимости:

1) от цели (развитие речи или формирование произносительных, лексических, грамматических навыков на базе вводимого языкового материала), 2) от организации учебного процесса (изучение языкового материала, совершенствование и закрепление языковых знаний, формирование навыков, совершенствование умений, практика, контроль и коррекция). Общепринято (допуская определенную условность) выделять два типа / вида уроков: комбинированные и речевые. На уроках комбинированного типа активность учащихся и усилия преподавателя направлены, в первую очередь, на изучение и осознание учащимися нового языкового материала, а во вторую — на формирование и совершенствование навыков речи, их коррекцию. На уроках речевого типа (они пока в учебном процессе уступают место комбинированным) все внимание учащихся и деятельность преподавателя направляются на развитие речевой дея-

тельности. Комбинированный урок считают многоцелевым, а потому и особо эффективным. Это объясняется сложившейся практикой обязательного включения в урок нового языкового материала, ознакомление учащихся с правилами, т.е. формирования знаний о языке, а не навыков использования их в речи. Не принимая роль и значение языковых знаний, правил, Е. И. Пассов и А. А. Леонтьев отдают предпочтение развитию речи на иностранном языке, поэтому и речевые уроки оценивают выше, чем комбинированные. Определенная условность выделения только двух типов урока иностранного языка, безусловно, не исключает проведение уроков закрепления знаний, их систематизации, контроля. Выполняя контрольную или практическую работу, учащиеся применяют полученные ранее знания, закрепляют их в предложенных речевых образцах, развивают речевые умения и навыки. Урок иностранного языка дидактически отличается от уроков родного языка и по цели, и по содержанию, и по используемым методам и приемам.

О. З. Якушина, В. В. Добровольская справедливо считают, что для правильной организации урока иностранного языка учителю нужно четко осознавать его специфические особенности. Что же составляет специфику урока иностранного языка?

Первой и важнейшей особенностью уроков является то, что на них формируются навыки и развиваются умения, а не усваиваются знания. Это совершенно не значит, что языковые знания не нужны и совершенно устраняются с урока. Они — материальная база навыков. Знания признаются необходимыми, но не в качестве исходного момента, и не как конечный результат работы, а как вспомогательный фактор, способствующий усвоению материала до уровня формирования навыка (грамматического, лексического, произносительного). Первостепенной, ведущей является работа по овладению навыковым действием в речевой деятельности. Поэтому, если ученики наизусть знают все слова и грамматические правила, но не умеют использовать их в речи — цель урока нельзя считать полностью достигнутой.

"Цели и задачи урока, — пишет Якушина О. З., — могут быть правильно определены только при условии четкого понимания сущности педагогического процесса по иностранному языку"⁴. Именно целевая направленность урока является ведущей, определяющей все остальные его стороны.

Так что же должно планироваться в качестве цели урока иностранного языка? Ответ может быть только один: формирование того или иного навыка,

того или иного умения, совершенствование их уровня, их качества, гибкости.

Второй особенностью уроков иностранного языка является наличие в нем одной главной цели. К сожалению, в практике обучения эта особенность не учитывается, на уроке, как правило, планируется достижение двух или трех целей. Может ли быть урок логичным, если у него несколько равноправных целей? Весьма сомнительно. Кроме основной главной цели, урок может и должен иметь одну или несколько сопутствующих задач. Они определяются в зависимости от того, чему на уроке необходимо уделять больше или меньше внимания для достижения главной цели, например, сосредоточить внимание на слухо-произносительных навыках при аудировании и говорении, или лексических при чтении.

Следующей особенностью урока иностранного языка является теснейшая зависимость выполняемых упражнений от цели. Как известно, цель определяет содержание и средства. Упражнения должны быть адекватны цели. Адекватность упражнений означает их соответствие тому виду речевой деятельности, который преимущественно или в основном развивается на данном уроке.

Другой особенностью языка является последовательность выполнения упражнений. Сначала, как правило, выполняются тренировочные (языковые), затем — условно-речевые упражнения, а речевые, творческие на продукцию речи выполняются на этапе развития умений.

В методике существует мнение о недостаточной эффективности выполнения языковых упражнений при формировании речевых навыков. Поэтому систему упражнений представляют состоящей из двух компонентов: условно-речевых и речевых. У этого мнения есть и простые противники.

Следующей особенностью урока иностранного языка является его комплексность.⁵

Термин "комплексный урок" употребляется в двух основных значениях:

1) Комплексный с точки зрения одновременной работы над двумя или тремя аспектами языка (грамматика + лексика или фонетика + грамматика + лексика);

2) Комплексный с точки зрения одновременной работы над тремя видами речевой деятельности: чтением, устной речью и письмом.⁶

К специфическим особенностям урока русского языка как иностранного относят:

- обязательную коммуникативную направленность урока в целом и его отдельных этапов;
- комплексное развитие различных по характеру операционных и мотивационных речевых умений и навыков;
- единство тренировки и творчества в процессе проведения отдельных этапов урока, в частности, в процессе выполнения упражнений;
- органическое включение нового языкового материала в выполняемые на уроке упражнения;
- единство методов работы над старым и новым материалом в ходе каждого урока;
- единство контролирующей и обучающей функций урока.

Под структурой урока нужно понимать совокупность различных вариантов взаимодействий между фрагментами урока, возникающую в процессе обучения и обеспечивающую его целенаправленную действенность и эффективность.

Сложность вопроса о структуре уроков РКИ заключается в том, что каждый отдельный урок нельзя рассматривать изолированно: он находится в тесной связи с другими уроками и занимает соответствующее место в учебном плане, хотя и проводится, например, в вузах в один учебный день на объединенном в "пару" занятии.

При структурной организации отдельного урока, включенного в "пару", приходится учитывать целый ряд обстоятельств: увеличение продолжительности учебного занятия в целом, а это вызывает необходимость: а) достаточного насыщения учебным материалом; б) введения различных по функциональности видов, типов, форм работы учащихся, в) смену видов деятельности и т.д. К сожалению, данный тип урока-занятия в настоящее время еще не имеет достаточного дидактического обоснования и, за редким исключением, носит творческий и логически оправданный характер.

Процесс обучения эффективен лишь тогда, когда учитель правильно понял процесс целей и функций отдельных элементов урока, его структурных и логических взаимодействий с другими элементами урока. Такой подход к структуре исключает шаблонность, стереотипность в их структурной организации и проведении. Уровень современности урока, его эффективность в значительной мере определяется характером, способом взаимодействия между отдельными элементами урока, творческой деятельностью преподавателя по активизации речемыслительной деятельности учащихся. Мастерство учителя зак-

лючается в том, чтобы найти оптимальные варианты сочетания целевой направленности урока с его насыщенностью, методической целесообразностью используемых на уроке приемов и способов, структурной организацией его.

СНОСКИ

1. В. В. Добровольская. От плана к уроку. РЯЗР. 1981. № 1.
2. М. С. Скаткин. Требования к современному уроку. "Народное образование", 1969. № 7.
3. Ю. Л. Львова. Творческая лаборатория учителя. М., 1985. с. 32--33.
4. Якушина О. З. Методика построения урока иностранного языка. М., 1974. стр. 1.
5. Пассов Е. И. Урок иностранного языка в школе. Минск. 1982. стр. 30--35.
6. Кочеткова Н. П. Вопросы методики преподавания русского языка иностранцам., Л, ЛГУ, 1973. стр. 154.

TARTALOMJEGYZÉK

	old.
SZŐKE LAJOS: GONDOLATOK A XVII. SZÁZADI KELETI SZLÁV KANONIKUS KÖNYVEK NYELVÉRŐL (NORMA ÉS GYAKORLAT)	3.
ЮДИТ ТОТ: КВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ЛЕКСИКИ	15.
ПОКРОВСКАЯ Э. Н.: ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ, НАЗЫВАЮЩИХ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА	25.
ЛЕНДЬБЕЛНЕ ДЕДУХИНА Л. Н.: "...СЛУХОВАЯ ДОРОГА К СТИХУ..." (О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЗНАЧИМОСТИ ЗВУКОПИСИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОВ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ)	33.
LENGYEL ZOLTÁN: TÉR ÉS IDŐ KAPCSOLATA VASZIL BIKOV "НАЖНАЛИГ ÉЛНИ" CÍMŰ KISREGÉNYÉBEN	53.
HEKLI JÓZSEF: A MAI SZOVJET DRÁMA EGY SAJÁTOS VONULATA (ALEKSZANDR GELMAN)	61.
ЭВА ТОТ: "НРАВСТВЕННОСТЬ ЕСТЬ ПРАВДА" (ЭТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ШУКШИНА)	77.
ЗАJÁK ETELKA: A VIZUALITÁS NÉNÁNY KÉRDÉSE AZ ORUSZ SZAKOS TANÁR- KÉRPZÉSBEN	89.
КУДРЯШОВ А. И.: ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМОЗАВИСИМОСТЬ ЦЕЛИ И СТРУКТУРЫ УРОКА РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО	101.